

FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

ESSAI

SUR LES

Tendances Critiques et Scientifiques

DE

l'Esthétique Allemande Contemporaine

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

présentée

à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

par

Milda BITES-PALEVITCH

Professeur d'Esthétique

au Conservatoire de Musique de Riga (Lettonie)

PARIS

LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

49, Boulevard Saint-Michel

1925.

ESSAI
SUR LES
Tendances Critiques et Scientifiques
DE
l'Esthétique Allemande Contemporaine

FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS

ESSAI

SUR LES

Tendances Critiques et Scientifiques

DE

l'Esthétique Allemande Contemporaine

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

présentée

à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

par

Milda BITES-PALEVITCH

Professeur d'Esthétique

au Conservatoire de Musique de Riga (Lettonie)

PARIS

LES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

49, Boulevard Saint-Michel

La Faculté n'entend donner aucune approbation
ni improbation aux opinions émises dans les thèses ;
ces opinions doivent être considérées comme propres
à leurs auteurs.



AVANT-PROPOS

L'esthétique psychologique ayant atteint un haut degré de développement en Allemagne chez des esthéticiens tels que Th. Lipps, J. Volkelt, E. Meumann, J. Cohn et beaucoup d'autres, des tendances critiques de cette esthétique trouvent leur raison d'apparaître et prétendent même lui succéder. Critiques envers l'esthétique purement psychologique, ces nouvelles tendances cherchent à prêter à l'esthétique un caractère plus vigoureusement scientifique et un degré d'objectivité aussi grand que possible; elles se traduisent dans le mouvement de la « Science de l'Art » (Kunstwissenschaft) proprement dite.

Pour les caractériser, nous avons arrêté notre choix sur les trois auteurs : Richard Hamann, R. Müller-Freienfels et Emile Utitz. Sans prétendre épuiser le mouvement critique, qui d'ailleurs n'est pas fini en Allemagne, nous croyons que ces auteurs le représentent et le traduisent d'une façon assez nette et assez éloquente.

Notre premier chapitre, qui ne cherche qu'à donner un tableau d'ensemble de l'esthétique allemande contemporaine et qui est très sommaire et certainement très incomplets, sert d'introduction à l'étude de ces auteurs.

Nous y avons suivi l'étude de M. V. Basch — Les Grands Courants de l'Esthétique Allemande Contemporaine (Revue Philosophique 1912) et l'Einführung in

die Aesthetik der Gegenwart de M. E. Meumann, 1908.

Dans l'exposé de la Psychologie de l'Art de Müller-Freienfels, nous avons suivi l'édition de 1912 et nos objections concernent aussi cette édition. Dans l'édition de 1922 et 1923, l'œuvre a subi certaines altérations et un certain développement, quoique l'auteur ait gardé la même attitude en face des problèmes principaux.

En ce qui concerne le premier volume, le développement qui y est manifeste, — notamment l'analyse plus complète des facteurs psychologiques de l'impression, — n'est en réalité qu'un retour à la toute première édition du premier volume seul qui a précédé de quelques années l'édition de 1912.

Le problème de la création très serré et incomplet dans l'édition de 1912, a passé ici dans le second volume et a été très sensiblement développé. Le problème des valeurs esthétiques lui a été joint.

Nous avons eu à surmonter quelques difficultés de terminologie esthétique. Ainsi l'*Illustrative Kunst* de R. Hamann, désignant l'art où le contenu prédomine et où la création ne sert que d'illustration à une idée éthique, religieuse, etc..., nous l'avons appelée simplement « Art illustratif ». La *Gestaltung* que Hamann entend au sens purement psychologique et qu'il tient à distinguer de la « Mise en Forme » (Formung), nous l'avons traduit par « Création ». *Das Prinzip des Kleinsten Kraftamasses*, dont se sert Müller-Freienfels, nous avons cru pouvoir le rendre par « Le principe du moindre effort ». Pour la notion de *Kunstein* qu'introduit E. Utitz, nous nous sommes servis de l'expression

« être d'art »; l'une des conditions de cet être d'art qu'Ullitz appelle *Seinschicht*, nous l'avons interprétée comme le « plan d'existence » de l'œuvre d'art.

Le mouvement de la « Science de l'Art » étant critique envers l'esthétique psychologique, tend à diminuer le rôle et l'importance de l'élément esthétique dans l'art, et à mettre en relief l'activité des facteurs techniques et matériels dits objectifs, ainsi que des facteurs du contenu de l'œuvre d'art, anesthésiques en eux-mêmes.

Dans notre thèse, nous nous sommes efforcés de soutenir l'importance de l'élément esthétique dans l'art et nous avons cherché à défendre l'esthétique comme discipline philosophique et scientifique de l'art, contre les méfiances manifestées à son égard par les adeptes de la *Kunstwissenschaft*.

Nous voulons reconnaître ici toute la valeur des conseils qui nous ont été donnés en Sorbonne par nos maîtres Monsieur le Professeur V. Basch et Monsieur le Professeur H. Delacroix, que nous prions de bien vouloir agréer, avec l'expression de nos sentiments respectueux, l'assurance de notre très profonde gratitude.

BIBLIOGRAPHIE

- ALIEN (GRANT). — *Physiological esthetics*. Londres, 1877.
- BALDWIN (J. M.) — *Théorie génétique de la réalité*. Trad. franç. E. Philippi. Paris Alcan 1918.
- BALDWIN (J. M.). — *L'art et la morale*. Dans « Foi et Vie », 1910.
- BASCH (V.). — *Essai critique sur l'esthétique de Kant*. 1896.
- BASCH (V.). — *Titien*. Lib. Française 1919, Paris.
- BASCH (V.). — *Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine*. Revue Philosophique 1912.
- BERGMANN (Ernst). — *Geschichte der Aesthetik und Kunstphilosophie* 1914.
- BERGSON (H.). — *Perception du changement*, 1908.
- BERGSON (H.). — *Le rire*, 1900.
- BRENTANO (Franz). — *Das Genie* 1892.
- BUCHER (Karl). — *Arbeit und Rhythmus*, 4^e édit. 1909. Teubner. Leipzig.
- CHRISTIANSEN (Bieder). — *Philosophie der Kunst*. Hanau, 1909.
- COHEN (Hermann). — *Aesthetik des reinen Gefühls*. Berlin, 1912.
- COHN (Johann). — *Allgemeine Aesthetik*. Leipzig. W. Engelmann 1901.
- CROCE (Benedetto). — *Problèmes de l'esthétique* 1910.
- CROCE (Benedetto). — *Bréviaire d'esthétique* 1913.
- DELACROIX (H.). — *L'art et la vie intérieure*. Revue de Métaphysique, 1902.
- DELACROIX (H.). — *Les sentiments esthétiques*. Dans le *Traité de Psychologie*. G. Dumas, 2^e vol.
- DESSOR (Max). — *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1906. Stuttgart.
- DIEZ (Max). — *Allgemeine Aesthetik*, Leipzig 1919. Sammlung Göschen.
- DILTHEY. — *Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn*. Leipzig 1886.
- DUBOS (J. B.). — *Réflexions critiques sur la Poésie, la Peinture et la Musique*. 1719.
- DÖRING (Waldemar). — *Philosophie der Kunst*. 1921. Leipzig. Quelle und Meyer.

EVERTH (Erich). — *Besprechung von Hamanns Aesthetik.* Zeitschr. für Aesthetik vol. 8. I.

FECHNER (G. F.). — *Vorschule der Aesthetik* 1876.

FIEDLER (Conrad). — *Heber die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst.* 1876.

FIEDLER (Conrad). — *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit.* 1887.

FISCHER (A.). — *Die ästhetischen Anschauungen.* G. Sempers u. die gegenwärtige psychologische Aesthetik, Leipzig. 1904.

GRADMAN (E.). — *Subjekt und Objekt des ästhetischen Aktes,* Thèse Basel 1904.

GROOS (Karl). — *Einleitung in die Aesthetik* Giessen 1922.

GROOS (Karl). — *Les Jeux des animaux ;* traduction française Paris Alcan 1902.

GROSSE (Ernst). — *Les débuts de l'Art,* traduction française 1902, même éditeur.

GRUNSKY (Karl). — *Musikästhetik,* Leipzig. Editeur Göschen 1923.

GUYAU (M.). — *Les problèmes de l'Esthétique contemporaine* 1884.

GUYAU (M.). — *L'Art au point de vue sociologique,* 4^e éd., 1897.

HAMANN (Richard). — *Aesthetik,* Leipzig 1911.

HAMANN (Richard). — *Die Methode der Kunstgeschichte un die allgemeine Kunstwissenschaft* (Monastshette für Kunstwis. 1916).

HAMANN (Richard). — *Kunst und Kultur des Gegenwart.* 1922.

HAMBURGER (M.). — *Das Formproblem in der neueren deutschen Aesthetik.* 1913.

HARTMANN (Edouard von). — *Philosophie de l'inconscient,* trad. franç. 1877, 2 volumes.

HANSLICK (Edouard). — *Du beau dans la musique,* trad. franç. Paris Ph. Maquet, 2^e éd. 1893.

HENNEQUIN (E.). — *La Critique scientifique.* 1888.

HESNARD (O.). — *Fr. Ph. Vischer,* Thèse 1921. Collection historique des grands philosophes. Paris.

HIRTH (G.). — *Physiologie de l'Art,* trad. franç. 1922.

HIRTH (G.). — *La vue plastique fonction de l'écorce cérébrale,* trad. franç. 1893.

KANT (J.). — *Critique du Jugement,* trad. franç. 1846.

KÜLPE (Oswald). — *Grundlagen der Aesthetik.* Leipzig 1921.

KÜLPE (Oswald). — *Ueber den associativen Faktor des ästhetischen Eindrucks.*

LALO (Charles). — *Introduction à l'esthétique.* Paris, Collin 1912.

LALO (Charles). — *Esthétique,* Paris Alcan 1924.

LALO (Charles). — *L'esthétique allemande contemporaine.* — *Journal de Psychologie normale et pathol.* 1923.

LALO (Ch.). — *Les sentiments esthétiques.* Paris Alcan 1910.

LÓMBROSO (C.). — *L'Homme de Génie,* tr. franç. Paris 1889.

LANDMANN-KALISCHER (Edith). — *Beiträge zur Aesthetik und Kunstgeschichte,* Berlin 1910.

LANGE (Konrad). — *Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des ästhetischen Genusses,* Leipzig 1895

LANGE (Konrad). — *Das Wesen der Kunst.* Tübingen 1896.

LAURILLA (K.). — *Zur Theorie der ästhetischen Gefühle,* *Zütschr. für Aesthetik,* 1909, 4.

LEE (Vernon). — *Weiteres über Einfühlung.* *Zeitsch für Aesthetik.* Volume 5. Page 145.

LEE (Vernon). — *Essai d'Esthétique empirique : l'individu devant l'œuvre d'art.* *Revue Philosophique* 1905.

LIEBERMANN (Max). — *Die Phantasie in der Malerei.* Berlin 1916.

LIPPS (Theodor). — *Aesthetik, Psychologie des Schönen und der Kunst,* 2 vol. 1903-1906 (Hambourg).

LOTZE (Hermann). — *Grundzüge der Aesthetik.* Leipzig 1888.

LOTZE (Hermann). — *Geschichte der Aesthetik in Deutschland,* Munich 1868.

MAJOR (Erich). — *Die Quellen des Künstlerischen Schaffens.* Leipzig 1913.

MEUMANN (Ernst). — *Einführung in die Aesthetik der Gegenwart.* Leipzig 1908.

MEUMANN (Ernst). — *System der Aesthetik,* 2^e édit. 1920.

MEYER (Theodor). — *Aesthetik* 1923.

MOOS (Paul). — *Moderne Musikästhetik in Deutschland.* 1902.

MOOS (Paul). — *Die Deutsche Aesthetik der Gegenwart* 1922.

MOUSTOXIDI. — *Les Systèmes esthétiques en France.* 1918. Thèse.

Müller-Freienfels. — *Psychologie der Kunst.* 1912.

MÜLLER-FREIENFELS (Richard). — *Poetik* 1914, Leipzig Ed. Aus Natur und Geisteswelt.

MÜLLER-FREHNFELS (R.). — *Das Denken und die Phantasie* 1916.

BAKKE (V.). — *Gedanken über die Erziehung durch Spiel und Kunst*. Leipzig 1911.

RICKERT (H.). — *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Tübingen 1915.

SCHMARSOW (Auguste). — *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* 1898.

SCHMARSOW (Auguste). — *Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten*. Leipzig, 1908.

SCHOPENHAUER. — *Parerga et Paralipomena*, trad. franç. Alcan 1909.

SCHOPENHAUER. — *Le monde comme volonté et comme représentation*. Trad. franç. Paris 1888.

SCHIEFFLER. — *Der Geist der Gotik*. Leipzig 1917.

SEMPER (Gustav). — *Der Stil in den technischen und technischen und Künsten*. Francfort 1861.

SIEBECK (H.). — *Das Wesen der ästhetischen Anschauung*. Berlin 1878.

SOURIAU (Paul). — *La beauté rationnelle*. Paris, Alcan 1904.

STITZER (Hugo). — *Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Aesthetik* 1903.

STERN (Paul). — *Einführung und Assoziation in der neueren Aesthetik*, Beiträge zur Aesthetik, red. par Th. Lipps et M. Werner 1898.

STUMPF (A.). — *Anfänge der Musik* 1904.

TIETZE (Hans). — *Die Methode der Kunstgeschichte*. Leipzig 1913.

UTITZ (Emil.). — *Gründlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, Stuttgart Enke 1914. - 1920.

UTITZ (Emil.). — *Die Funktionsformen im ästhetischen Verhalten*. Halle 1914.

UTITZ (Emil.). — *Aesthetik*. Berlin, 1923.

VAHLINGER (Hans). — *Die Philosophie des Als-Ob*, 3^e éd. 1918. Leipzig.

VISCHER (Fr. The). — *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 4 volumes Reutlingen 1846 - 58.

VISCHER (Robert). — *Das optische Formgefühl*. Leipzig 1873.

VOLKELT (Johanes). — *System der Aesthetik*, 3 vol. 1905-1914. Munich, Edition Beck.

VOLKELT (J.). — *Das Symbolbegriff in der neuesten Aesthetik* Iena 1876.

WERNER (M.). — *Lyrik in Lyriker*. Beiträge der Aesthetik, 1890.

WERNER (M.). — *Die Ursprünge der Lyrik* 1923.

WITASECK (St.). — *Grundzüge der Allgemeinen Aesthetik* 1904

WÖLFFLIN (H.). — *L'Art classique*, trad. franç. Paris Laurens 1911.

WÖLFFLIN (H.). — *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* 1915.

WÖRRINGER (Wilhelm). — *Formproblem der Gotik* 1911.

WUNDT (Wilhelm). — *Elemente der Völkerpsychologie*. Leipzig Kröner 1912.

Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft.
Rédigée par MAX DESSOIR depuis 1906. Enke Stuttgart.

CHAPITRE PREMIER.

*Vue d'ensemble
sur l'esthétique allemande contemporaine.*

On pourrait se demander s'il existe une autre discipline philosophique, un autre domaine d'investigation intellectuelle, où l'effort de la pensée ait été aussi intense et aussi fécond qu'il l'a été dans l'esthétique allemande pendant le dernier demi siècle. L'esthétique moderne allemande s'est creusé un chemin nouveau et elle l'a fait à travers un terrain encombré : toutes les données antérieures ont été soumises au doute, tout est redevenu problème pour elle : à commencer par l'objet et la méthode. Ayant suivi l'impulsion initiale de Kant, l'esthétique philosophique a dû à son tour abandonner le terrain de la spéculation métaphysique et reconstruire son édifice d'une façon laborieuse et sûre. Elle a transposé son objet du domaine extérieur dans le domaine intérieur : au lieu d'étudier le beau dans l'univers, comme une réalité objective et possédant une existence en soi, l'esthétique moderne étudie des *faits de conscience*, certaines attitudes de l'homme devant la vie et la nature tout entière, et non plus seulement devant des faits, appelés beaux. L'objet de l'esthétique comme science est entièrement « construit sur le sujet », comme le dit Christiansen (1), le « transsubjectif en lui-même n'a pas

(1) BRODER CHRISTIANSEN, *Philosophie der Kunst*. Hanau, 1901, ch. 2. L'objet esth.

de signification esthétique » (2). L'objet esthétique, c'est l'activité du sujet, l'attitude du Moi. L'esthétique s'approprie le domaine purement psychologique, le domaine subjectif, et on ira même jusqu'à dire que l'étude des données objectives, l'élaboration scientifique des problèmes de la création artistique et de l'œuvre d'art, pourrait être complètement séparée de l'esthétique, et constituer l'objet et le domaine d'une science spéciale, de la « science générale de l'art », (*Kunstwissenschaft*). Tel est le point de vue de Max Dessoir, d'Emil Ullitz, de W. Worringer et de beaucoup d'autres. Selon ces adeptes de la science de l'art, l'esthétique et la science de l'art doivent coexister l'une à côté de l'autre: leur rapport est certainement bien étroit: il s'agit de les associer méthodiquement et de les faire travailler l'une au profit de l'autre (3).

L'esthétique moderne s'est donc mise aussi à la poursuite d'une nouvelle méthode, d'une méthode qui soit bien à elle. Tout d'abord, elle a mis longuement à l'essai la méthode expérimentale. Ensuite elle a accepté la méthode psychologique, l'introspection, comme la méthode de l'expérience interne, synthétique et intégrale. C'est la méthode que ses plus grands représentants ont suivie. Enfin, elle a pris à son service l'ethnologie, l'ethnographie et la sociologie, et s'est efforcée de ne suivre qu'une méthode rigoureusement scientifique. Ces tendances scientifiques, qui aboutissent à la science de

(2) J. VOLKELT. *System der Aesthetik*. T. I., p. 5.

(3) MAX DESSOIR. *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart, 1906. Enke Introduction, p. 5, 6.

l'art, tendent à devenir dominantes en ce moment-ci dans la pensée esthétique allemande.

C'est avec G. F. Fechner, le maître de la psycho-physiologie, (professeur de philosophie à Leipzig, mort en 1887), que commence l'esthétique allemande moderne. Le premier, il posa que l'esthétique doit être une *science expérimentale*, « esthétique d'en bas », par opposition à l'« esthétique d'en haut », comme il appela l'esthétique spéculative des philosophes idéalistes. Il appliqua à l'esthétique sa nouvelle méthode, qui est celle de l'analyse expérimentale des faits psychiques. C'est ainsi que parut son premier essai : *Zur experimentellen Aesthetik* (1871), qui fut suivi de son œuvre capitale : *Vorschule der Aesthetik* (1876).

C'est l'idée de la « section dorée », de A. Zeising, qu'il n'arriva pas à justifier dans quelques peintures, (notamment dans la Madonne de Holbein), qui lui donna l'idée de chercher des relations élémentaires, non dans les œuvres d'art, faits complexes, mais dans des *figures élémentaires*, telles que les lignes, les carrés, les rectangles plus ou moins*allongés, etc. Pour trouver ces rapports esthétiques élémentaires, Fechner faisait contempler des fragments différents de lignes, des carrés ou rectangles allongés à un assez grand nombre de spectateurs, dont il recueillait ensuite les jugements de préférence. Il cherchait ainsi des conclusions sur la généralité des jugements esthétiques en tant qu'ils concernent des grandeurs élémentaires, et établissait ainsi une *statistique de jugements esthétiques*.

C'est le principe du plaisir que Fechner adopta

comme fondement de l'esthétique moderne. L'esthétique ne fut pour lui qu'une branche de l'hédonisme, de la théorie générale du plaisir et du déplaisir (4).

Dans ses expérimentations, il employa trois méthodes : le choix, la production et l'emploi des objets usuels. Il conclut que les carrés déplaisent, de même que les rectangles très allongés : tandis que la section dorée et les rectangles, construits sur ce rapport, sont agréables (5).

Outre la méthode qui est son apport essentiel, Fechner élaborà des principes fondamentaux du plaisir esthétique, et avec ses facteurs, direct et associatif, il essaya d'interpréter le plaisir d'une façon purement psychologique. Il posa six principes fondamentaux (6) : les deux principes quantitatifs — du *seuil* et du *renforcement* — ; les deux principes qualitatifs — de *l'unité du multiple* et de *contradiction excluse* — ; le principe de la *clarté* comme principe formel supérieur et le principe de *l'association*, le seul principe matériel se rattachant au contenu de l'impression esthétique. C'est avec ce principe que Fechner introduisit dans l'esthétique les facteurs direct et associatif, dont l'interprétation créa beaucoup de controverses. Pour Fechner, le facteur

(4) *Vorschule der Aesthetik*, vol. 2, p. 34.

(5) O. KÜLPE, fidèle au principe de Fechner, multiplia les procédés d'expérimentation, (*Der gegenwärtige Stand der experim. Aesthetik im Bericht über den II. Kongres für experim. Psychologie*, Leipzig, 1907). En acceptant tout d'abord la division des méthodes d'expérimentation en méthodes d'impressions et méthodes d'expression, donnée par Wundt, au lieu de trois, il établit sept méthodes différentes.

(6) Dans la deuxième partie de la *Vorschule*, il en ajouta encore d'autres.

associatif est le principe essentiel de l'esthétique; c'est lui qui constitue ce qu'on appelle le contenu de l'œuvre; la forme devient contenu grâce à l'association.

Tandis que certains adeptes de Fechner, comme O. Külpe, voyaient se constituer par les deux facteurs de Fechner l'unité de la forme et du contenu, dont dépend la valeur de l'œuvre d'art, et du même coup se dissiper l'antagonisme entre l'esthétique formelle et l'esthétique du contenu, d'autres esthéticiens s'opposaient radicalement contre la distinction faite par Fechner entre ces deux facteurs. H. Lotze éleva le premier la voix contre le rôle attribué par Fechner au facteur direct dans l'impression esthétique. Il redouta le rôle du facteur direct tel quel : qu'est pour nous la couleur et la forme d'un objet, sans les représentations qu'elles pourraient évoquer ?

En plus de cette objection de Lotze, que E. Meumann reprend à son compte, on a reproché à Fechner de ne pas avoir posé un principe à l'aide duquel on aurait pu distinguer les associations esthétiques des associations en général. Ce même reproche, on l'a étendu aux six principes de Fechner : on les a considérés comme des lois psychologiques, qui caractérisent notre vie intérieure en général et qui ne révèlent rien de spécifiquement esthétique.

Expérimentaliste rigoureux, E. Meumann a fait aussi des critiques à la méthode de Fechner : il a trouvé tout à fait insuffisante son élaboration des faits esthétiques élémentaires; il a pensé que Fechner ne s'est intéressé qu'aux relations géométriques, qu'il n'a pas tenu compte de l'illusion optique qui se produit dans la contempla-

tion élémentaire; bref, il a jugé que Fechner n'a pas été suffisamment scientifique, qu'il n'a pas poussé l'analyse jusqu'au bout.

Ce n'est pourtant pas là le reproche que nous ferions à Fechner : inaugurant une nouvelle méthode, il est tout naturel qu'il ne l'ait pas développée jusqu'au bout. Nous poserions plutôt la question suivante : que peuvent avoir à faire avec l'art ces rapports élémentaires de lignes, de couleurs et de sons? Peut-on prétendre que ces faits élémentaires, pris en eux-mêmes ou isolés consciemment de l'œuvre d'art, puissent constituer cet événement intérieur, multiple et complexe, mais en même temps synthétique et immédiat, qu'est l'acte esthétique? La compréhension et l'analyse de ces relations élémentaires peut-elle même faciliter la compréhension de faits psychiques aussi compliqués que les impressions esthétiques? S'il en était ainsi, on pourrait aussi prétendre que des chiffres bien tracés et la perception de leurs particularités techniques contribuent à la solution d'un problème mathématique.

Si l'on excepte une suite de théoriciens qui subissaient tous l'influence de Fechner : L. Witmer qui, sur l'initiative de W. Wundt vérifia et completa les expérimentations de Fechner; J. Segal, qui essaya d'analyser la jouissance esthétique du côté subjectif sans la ramener à certains rapports de lignes, sans la justifier objectivement; J. Cohn et Meumann, qui concentrèrent leur attention sur les rapports de couleurs, et O. Külpe et Gordon qui s'appliquèrent à rassembler des jugements esthétiques sur des impressions d'une durée limitée à quelques instants, — si l'on excepte ces théoriciens-

expérimentateurs, tous les esthéticiens éminents ont pris une attitude plutôt négative vis-à-vis de la méthode expérimentale. E. V. Hermann a donné le premier une critique radicale de l'esthétique de Fechner. J. Volkelt se montre sceptique (7). A son avis, étant donné la nature complexe des processus esthétiques et à la dépendance de l'impression esthétique par rapport à la personnalité du sujet tout entière, à sa nature, à sa disposition momentanée même, l'expérimentation qui doit altérer profondément l'impression est *inadmissible* dans l'étude des faits esthétiques. Ou, si elle est admissible, ce n'est que pour des faits de nature tout à fait élémentaire, pour des faits *préesthétiques* (8).

De même Th. Lipps accorda à l'expérimentation une place très médiocre : une étude précise des formes élémentaires doit s'ajouter aux principes psychologiques, mais à condition d'être élaborée psychologiquement, à condition d'enrichir l'observation intérieure, l'introspection, qui est la méthode esthétique par excellence (9).

Mais la plupart des esthéticiens contemporains repoussent l'expérimentation dans l'esthétique d'une façon encore plus radicale. B. Christiansen s'oppose à Fechner et à sa méthode par sa conception esthétique tout entière, mais surtout par sa critique de la théorie du plaisir dans l'esthétique. R. Hamann s'exprime de la façon suivante : les données précises expérimentales n'auraient de sens pour l'esthétique qu'au cas où les

(7) Voir M. V. BASCH. *Les grands courants de l'esthétique*. allemande contemporaine. Revue Philos., 1912, vol. I., P. 31.

(8) J. VOLKELT. *System der Aesthetik*, t. I, p. 36 à 38.

(9) TH. LIPPS. *Aesthetik*. Introduction.

faits simples et élémentaires pourraient être mis en rapport avec l'ensemble de l'expérience esthétique. Car rien n'est plus faux que de penser que les préférences qu'on peut avoir sur certains cas simples, isolés dans l'expérimentation scientifique, puissent éclairer le moins du monde la jouissance artistique. On s'expose toujours au danger de se représenter l'expérience esthétique et l'œuvre d'art comme un simple agrégat de relations de détail élémentaires, partielles et de confondre la science de l'esprit, qu'est l'esthétique, avec la science naturelle atomistique. Il faudrait plutôt se demander s'il arrive qu'un élément quelconque soit perçu à part dans l'expérience esthétique; et, si cela se produit, quel est l'effet d'un tel morcellement sur l'ensemble de l'expérience esthétique. Ne la modifie-t-il pas, ne produit-il pas une altération ou diminution de l'expérience esthétique tout entière? (10).

Le mérite de Fechner comme réformateur de l'esthétique, c'est d'avoir engagé, le premier, l'esthétique dans la voie de la recherche d'une méthode. Si la méthode expérimentale n'a pas donné les résultats attendus et, envisagés à un point de vue plus profond, n'est pas apte à les donner, elle a cependant conduit les esthéticiens à l'étude des faits eux-mêmes et les a dirigés vers la méthode spécifique et propre de l'esthétique. Il n'est pas inutile de faire fausse route, si c'est un moyen d'arriver à la voie vraie. Par le détour de l'expérimentation, l'esthétique allemande est arrivée à la méthode psychologique, à l'observation interne, à la considération de l'expérience esthétique intégrale.

(10) R. HAMANN, *Aesthetik* II ed. p. 74, Leipzig 1919.

La question de la méthode mise à part, tout esthéticien allemand contemporain est porté à préciser son attitude par rapport au problème suivant : l'esthétique est-elle science *normative* ou *descriptive*? Déduit-elle des lois ayant le caractère de normes, de prescriptions rigoureuses, ou doit-elle se contenter de décrire et d'éclaircir les faits esthétiques ?

Si l'on accepte le point de vue psychologique, l'opposition s'efface d'elle-même; ainsi Th. Lipps dit avec beaucoup de raison : si je connais les conditions dans lesquelles le sentiment du beau apparaît, je connais du même coup les conditions à réaliser et les conditions à éviter pour faire apparaître ce sentiment du beau; la compréhension de l'état réel des choses nous en donne du même coup les normes (1).

L'esthétique purement normative compte peu d'adeptes. Ces adeptes sont des kantiens, comme K. Laswitz; ils posent le jugement esthétique comme jugement du goût, appartenant aux données primitives de notre esprit, et non susceptible d'étude. Ces stricts kantiens mis à part, l'opinion de Kant s'est fondue avec celle de Windelband, et a constitué « l'esthétique comme science critique de normes », dont le représentant le plus rigoureux est J. Cohn. S'efforçant de réaliser la pensée conciliante de Lipps, il soutient que l'esthétique psychologique peut et doit atteindre le degré normatif. Il en est de même de J. Volkelt : suivant un processus inverse il a voulu démontrer que, si l'esthétique est normative, elle l'est dans la mesure où elle se base sur des faits

(11) TH. LIPPS. *Aesthetik* t. I, introd., p. 2.

esthétiques psychologiques (12). De telle sorte que l'esthétique qui se dit descriptive devient normative dans la mesure où elle ne se contente pas de la simple description des faits, mais s'efforce surtout de les expliquer.

Meumann propose d'appeler l'esthétique descriptive empirique, puisque c'est en étudiant *des faits* esthétiques qu'elle arrive aux lois psychologiques de l'impression et de la création artistique.

L'esthétique empirique prend deux directions divergentes : la direction *psychologique* et la direction *objective*. L'esthétique psychologique envisage comme centre d'étude les processus psychologiques eux-mêmes, tandis que l'esthétique objective concentre toute son attention sur l'œuvre d'art, sur les problèmes de la matière et de la technique, sur le style et la diversité des arts. L'esthétique psychologique prend à son tour plusieurs directions : la principale est l'étude approfondie des processus psychologiques de l'impression et de la création, suivant la méthode de l'introspection; elle compte des esthéticiens éminents, tels que C. Fiedler, J. Volkelt, Th. Lipps, B. Christiansen, K. Groos, K. Lange et beaucoup d'autres. Il y a aussi des esthéticiens qui s'occupent de l'esthétique au point de vue psychophysique; tels sont : G. Hirth, Ch. Lange, E. Meumann, O. Külpe, Lehmann, les trois derniers se servant accessoirement de la méthode expérimentale.

L'esthétique objective s'efforce de suivre une méthode rigoureusement scientifique, elle suit soit la méthode

(12) J. VOLKELT, *System der Aesthetik*. T. I, p. 41 à 49.

comparative-génétique de Semper (13), qui fait dériver les différentes formes de l'art des causes techniques et extérieures; soit la méthode *comparative-ethnologique*, qui cherche à saisir l'essence de l'art et à élaborer les lois fondamentales de la création artistique en étudiant l'art des peuples primitifs. Cette dernière méthode est appliquée par E. Gross, W. Wundt, K. Weule et beaucoup d'autres (14). De nos jours, le domaine de cette esthétique scientifique s'étend de plus en plus.

Au centre de ces directions divergentes des études esthétiques, il existe un problème autour duquel elles gravitent : quelle est l'attitude esthétique de l'homme vis-à-vis de la réalité? Quel est le caractère spécifique de cette attitude par opposition à l'attitude théorique et pratique? Cette attitude peut être passive ou active, simple impression ou création consciente et active. L'étude de cette double attitude exige l'étude de l'objet esthétique qui est le résultat de la création, c'est-à-dire l'œuvre d'art. Ainsi l'esthétique allemande comprend trois grands champs d'investigation : 1° l'impression esthétique, 2° la création artistique, 3° l'œuvre d'art prise en elle-même. A ces trois domaines, E. Meumann en ajoute un quatrième : le domaine de la culture esthétique, dont il montre ainsi la nécessité : l'homme possède la tendance d'esthétiser son existence, sa personne et son entourage. Cette tendance à esthétiser son existence dif-

(13) G. SEMPER. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*. Frankfurt 1861.

(14) E. GROSSE. *Les débuts de l'art*, trad. franc. Paris, Alcan 1902. — W. WEULE. *Kulturelemente der Menschheit*. — *Kultur der Kulturlosen*. — W. WUNDT. *Völkerpsychologie*. Leipzig, 1900-1908.

fère foncièrement de la tendance à créer des œuvres d'art et à les contempler pour elles-mêmes; celle-ci est une tendance purement artistique qui ne poursuit aucun but pratique; tandis que la première est une tendance civilisatrice, qui est toujours pratique de sa nature. Donc, ce quatrième domaine doit nécessairement constituer un domaine à part et ne peut être inséré dans le troisième comme cela paraît possible au premier abord (15). A ce domaine appartiennent les arts appliqués, l'industrie artistique, dont J. V. Falke a élaboré l'esthétique.

A côté de ces directions différentes de l'esthétique empirique, la philosophie du beau et la métaphysique de l'art trouve place dans l'esthétique allemande contemporaine. On n'a qu'à penser à J. Cohn, à J. Volkelt (16), à Wilaseck.

Il est intéressant de noter que l'empiriste rigoureux Meumann, une fois définis les quatre grands domaines de l'esthétique empirique, laisse le champ libre à l'esthétique philosophique et même à la philosophie du beau (17). Paul Moos, représentant de l'idéalisme concret (18), du retour à la métaphysique dans l'esthétique actuelle, découvre chez Meumann, à côté de la tendance ouverte à l'empirisme pur, une tendance cachée vers

(15) E. MEUMANN. *Einführung in die Aesthetik der Gegenwart*, 1908. Leipzig, chap. VI.

(16) J. VOLKELT consacre à la philosophie de l'art et à la métaphysique de l'esthétique tout le 3^e volume de son système (paru en 1914 à Munich).

(17) E. MEUMANN, loc. cit. ch. II.

(18) Voir compte rendu de A. BOEUMLER. *Zeitsch. für Aesthetik u. allgem. Kunstwis.*, 1923.

la métaphysique. Paul Moos pose qu'avec Meumann et Volkelt, l'esthétique psychologique se dépasse elle-même : ces esthéticiens commencent en psychologues et finissent en philosophes. Il conclut que, si l'esthétique allemande veut conserver sa place dominante dans l'esthétique, l'esthétique psychologique doit nécessairement être complétée par la philosophie du beau (19).

L'esthétique allemande compte plusieurs théories de la *jouissance* ou plutôt de l'*impression* esthétique, dont certaines atteignent un très haut degré de développement. La diversité de ces théories tient à ce fait qu'on attribue à un certain facteur psychologique, soit au jugement, soit aux associations, soit aux sentiments, le rôle dominant dans l'impression esthétique. En second lieu, étant posé que toutes nos facultés psychologiques sont mises en mouvement et intensifiées dans l'acte esthétique, les théories se distinguent par les interprétations qu'elles donnent des états d'âme en général dans l'impression esthétique : elles y voient soit l'activité, soit la passivité du Moi; elles voient l'impression réalisée soit grâce à l'imitation intérieure, soit grâce à un processus d'illusion-consciente.

Le point de vue de Kant est peu représenté dans l'esthétique allemande contemporaine. Les jugements esthétiques, comme *jugements de goût*, propres à l'âme humaine et ne pouvant être discutés que d'après leurs qualités et certaines particularités, ne sont défendus que par les kantiens K. Laswitz et J.-K. Cohn; G. Semper s'y joint dans une certaine mesure.

Un groupe d'esthéticiens s'efforce d'expliquer l'im-

(19) P. Moos. *Deutsche Aesthetik der Gegenwart*. Conclusion.

pression esthétique en introduisant des *sentiments spécifiques esthétiques*. W. Wundt a même distingué certaines catégories de sentiments esthétiques, comme les sentiments du sublime, du beau, etc. Mais Wundt se rattache aussi à H. Siebeck, qui a interprété l'attitude esthétique dans l'impression surtout comme une certaine *perception* spécifique, comme une intuition sensible, qui ne viserait qu'à percevoir l'objet comme tel en vue de lui même. H. Siebeck a développé la théorie de la perception esthétique en ce sens, qu'il l'a expliquée à l'aide de l'*aperception* : aux perceptions données, nous joignons nos perceptions antérieures. Dans la perception esthétique, nous rattachons aux données actuelles *le contenu intérieur de notre personnalité* : à l'objet esthétique s'ajoute ainsi pour nous une certaine expression de notre personnalité, l'attitude esthétique est celle qui traduit et explique les choses à travers la personnalité humaine (20).

Cette théorie nous amène à la théorie capitale de l'impression esthétique allemande, à la théorie de l'*Empfindung*. Mais H. Siebeck ne peut pas être considéré comme un représentant de cette théorie, car il admet que l'aperception esthétique n'est constituée que grâce à l'efficacité des associations.

(20) H. SIEBECK, *Das Wesen der aesthetischen Anschauung*. Psychologische Untersuch. zur Theorie des Schönen und der Kunst. Berlin 1875. p. 28, 68, 72.

H. SIEBECK de même que WUNDT, se rattache ici à la théorie de l'aperception, telle qu'elle a été fondée par Herbart et développée par Steinthal. Détachée du point de vue philosophique de ses auteurs, cette théorie peut être considérée comme le résultat d'une étude empirique.

Le grand rôle de la perception dans l'acte esthétique a été étudié avec profondeur par Conrad Fiedler. Sa théorie très développée de la perception esthétique, pure et intégrale, qui suppose ce prêt de notre moi à l'objet esthétique constitue comme un passage à la théorie de l'Einfühlung (21).

La notion de l'Einfühlung est à un tel point étudiée en Allemagne, qu'il s'y trouve des auteurs, comme W. Börner, par exemple, qui s'efforcent d'élaborer la genèse de cette notion et recherchent chez les anciens les débuts de l'esthétique psychologique. Ainsi, Plotin est étudié comme un esthéticien de l'Einfühlung dans le sens de Th. Lipps (22). Dans l'esthétique moderne, Herder, le premier, a exprimé des idées qui se rapprochent de l'Einfühlung. En s'opposant au formalisme esthétique de Kant, il insista sur cette idée que le beau est «expressif» par nature. Ce n'est que quand une forme nous apparaît comme l'expression de notre vie intérieure, que nous l'appelons belle; elle ne nous dit rien en tant que simple forme extérieure. C'est nous-même qui y introduisons la vie intérieure (23).

Le concept de l'Einfühlung se trouve un peu altéré dans l'école romantique, surtout chez Novalis, aussi chez Schlegel et Jean Paul. Il atteint un certain développement dans l'œuvre de F. Th. Vischer. L'attitude

(21) C. FIEDLER. *Ueber die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, 1876. — *Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, 1887.

(22) Voir P. MOOS. *Die deutsche Aesthetik der Gegenwart*, 1922.

(23) J. G. HERDER. *Sämtliche Werke*. Stuttgart, 1852. Plastik IV partie.

esthétique pour F. Th. Vischer est une *perception symbolique de la réalité*, une projection inconsciente de notre âme dans les phénomènes inanimés. Ce symbolisme esthétique se distingue du symbolisme conventionnel, qui est clair et nécessairement intelligible; un certain attribut y évoque une certaine pensée, comme, par exemple, l'image d'une femme portant un bandeau sur les yeux et une balance à la main, évoque nécessairement l'idée de la Justice. Le symbolisme esthétique n'appartient pas au domaine des concepts, mais au domaine inconscient de l'âme (Gemüt). Il est de la nature de l'âme de se transporter dans l'objet avec toutes ses particularités et subtilités de ses dispositions et de ses états émotionnels, imaginatifs, etc. Vischer insiste sur ce point que c'est ce *prêt* de l'âme, cette projection de l'âme dans des objets inanimés et indifférents, qui sont en jeu dans les faits esthétiques. Comparée à la symbolisation conceptuelle, cette symbolisation esthétique est obscure, mais elle est claire et sûre dans son genre (24).

Cette particularité de notre conscience, de vivifier et d'animer toute chose, a été notée aussi par H. Lotze. C'est notre faculté d'introduire dans les formes extérieures les joies et les douleurs de notre existence qui nous rend le monde bien vivant; « il n'y a pas de forme, si raide et si résistante qu'elle soit, dans laquelle notre fantaisie ne trouve le moyen de se transporter pour l'animer (25).

Le caractère immédiat de l'Einfühlung a été relevé

(24) F. TH. VISCHER, *Kritische Gänge. Neue Folge*, Stuttgart, 1866, et *Das Schöne und die Kunst*, Vorträge 1898, p. 68, 70.

(25) H. LOTZE, *Mikrokosmos* 1881, vol. II, p. 201.

par Robert Vischer. Il introduit aussi dans le contenu de l'Einfühlung des sensations motrices et organiques, mais il voit l'essentiel de l'Einfühlung dans ce fait, que nous prêtons aux choses notre *personnalité morale*. Quant à la cause dernière de ce phénomène de l'Einfühlung, il la voit dans une tendance panthéiste propre à la nature humaine de ne faire qu'un avec le monde (26).

La notion de l'Einfühlung atteint son développement complet et son élaboration scientifique dans l'œuvre de Th. Lipps (27). Les définitions données par Th. Lipps ont toutes un contenu psychologique et tous les termes en sont employés dans leur sens le plus profond. Ainsi, l'esthétique est la doctrine du beau, mais beau est tout objet « ayant valeur esthétique ». Or, tout objet ayant valeur esthétique a le caractère de jouissance, donc l'élément esthétique a son caractère de jouissance par cela seul qu'il est valeur. La réalité esthétique, selon Lipps, quoique possédant le caractère de jouissance, est tout le contraire de l'hédonique : le plaisir accom-

(26) R. VISCHER. *Das optische Formgefühl*. Leipzig, 1873, p. 12-15, 28. — *Ueber aesthetische Naturbetrachtung*. Deutsche Rundschau. 1893, livre II, p. 192.

(27) TH. LIPPS. *Asthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*. 1 vol. *Grundlegung der Aesthetik*. Hamburg 1903. — II vol. *die Aesthetische Betrachtung und die bildende Kunst*, 1906. Outre cette œuvre capitale, Lipps a écrit les œuvres suivantes : *Der Streit über die Tragödie*, Breslau, 1891. — *Raumaesthetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Leipzig 1897. — *Komik und Humor*, Hambourg et Leipzig, 1891. — *Von der aesthetischen Apperzeption* Halle, 1902. — *Das System der Künste*, à paraître. — *Aesthetik*, dans *Systematische Philosophie*, esquisse, Kultur der Gegenwart 1906-7, et des articles nombreux dans les revues philosophiques, surtout *Aesthetische Literaturberichte* dans les *Philosophische Monatshefte*.

pagne les processus psychologiques dans la mesure où ils sont « des activités propres de l'âme », dans la mesure où il y a effort, où il y a intensification du Moi (28), dans la mesure donc où il y a création.

Mais par quoi une valeur esthétique se distingue-t-elle de toute autre qui a aussi le caractère de jouissance? C'est en ceci que le plaisir esthétique est plaisir à propos et vis-à-vis d'un objet actuel, la valeur esthétique est la valeur du fait donné, du fait individuel, c'est une *valeur en soi* (29).

La théorie esthétique de Lipps n'est pas un subjectivisme pur : l'expérience esthétique se constitue grâce à l'activité du sujet d'une part, et grâce à l'objet qui demande à être aperçu esthétiquement » (*der Anspruch eines Verganges apperzipiert zu werden*) d'autre part. La « grandeur psychologique » de l'acte esthétique dépend de la valeur du fait auquel l'âme consacre son attention, de la quantité de l'importance psychologique de ce qui, grâce à la bienveillance de l'âme, est mené par elle à une aperception libre et facile (30). Le plaisir esthétique est plaisir à propos de l'objet lui-même. Tout autre est le plaisir vis-à-vis d'une valeur quelconque, d'une valeur intellectuelle par exemple, qui n'est pas un plaisir à propos de l'objet lui-même, mais un plaisir de la connaissance des rapports. C'est un plaisir qui est constitué par la relation indépendante de la nature de l'objet, entre l'objet et la possibilité de le connaître.

Toute la première partie du premier volume de l'es-

(28) TH. LIPPS, *Aesthetik*, t. I, p. 6-10.

(29) *Loc. cit.* p. 22, 23.

(30) *Loc. cit.* p. 13, 14.

thétique de Lipps traite des qualités objectives du fait esthétique, des principes formels qui sont : le principe de *l'unité dans la variété*, et le principe de la *subordination monarchique*. Mais cette étude ne sert pour ainsi dire que d'introduction à l'étude de l'Einfühlung : car l'esthétique ne peut être constituée par les seuls principes formels, il faut recourir au concept de l'Einfühlung. Les formes ne sont esthétiques que dans la mesure où elles possèdent un *contenu*, que dans la mesure où elles enferment de la vie. Dans l'objet esthétique, le sensible est *symbole* d'un contenu psychologique, il tient à la vie, à l'âme, et ce n'est qu'alors qu'il devient objet esthétique proprement dit.

Il faut qu'il existe l'objet esthétique, mais son contenu vraiment esthétique lui vient du *sujet*. Les couleurs, les sons ont des contenus esthétiques en tant que nous leur prêtons notre activité, en tant que nous les *vivons*, en tant que nous leur attribuons nos mouvements intérieurs, nos états d'âme, en tant que nous nous projetons que nous nous « sentons » (einfühlen) en eux. C'est ce rapport *entre* hommes, ou entre hommes et objets, cette joie de la joie d'autrui, cette tristesse de la tristesse d'autrui, que Lipps appelle Einfühlung. L'Einfühlung constitue le côté intérieur de l'imitation des mouvements. L'imitation extérieure exécute extérieurement les mouvements du jongleur par exemple, mais l'imitation interne, qui est l'Einfühlung, consiste dans *l'identification de notre moi* avec celui qui exécute les mouvements, avec le jongleur par exemple; nous nous transmettons en lui, à sa place. Nous ne subissons pas une dualité; nous réalisons une unité complète. Je ne répète

pas les mouvements du jongleur après lui, mais j'exécute dans mes pensées *ses* mouvements à lui en tant qu'ils sont activité, non extérieure, mais intérieure. C'est là le sens complet de l'Einfühlung d'après Th. Lipps.

L'état d'Einfühlung est caractérisé par un rehaussement de notre activité intérieure, par une intensification de notre moi et, du même coup, il est nécessairement accompagné de joie; c'est la joie de l'*activité du sentiment du moi*, c'est le sentiment de ma valeur à moi. C'est là la forme suprême de l'Einfühlung, c'est ce que Lipps appelle la *sympathie esthétique*.

Mais Lipps revient sur ce point maintes fois, les valeurs esthétiques ne sont pourtant pas seulement des valeurs éprouvées par notre moi, ce sont aussi des sentiments des valeurs des objets distincts du moi. Il y a de la valeur pour nous dans toute activité, même dans toute possibilité de l'activité, suivant le degré de la force, de la liberté intérieure, suivant l'apport de la *personnalité* manifesté dans l'acte donné. Toute manifestation de *la vie* positive et vraie, toute possibilité d'une telle manifestation, est valeur pour nous. C'est parce que tout homme, autre que nous-mêmes, et dont nous avons conscience, n'est pour nous que notre *propre* personnalité modifiée, notre propre moi dédoublé (31).

L'Einfühlung se produit dans toute attitude humaine plus ou moins sympathisante, plus ou moins pénétrante, mais elle est plus complète et vraiment pure dans l'art

(31) TH. LIPPS. *Aesthetik*, t. I, p. 97-106.

dans l'impression esthétique vis-à-vis d'une œuvre d'art.

Le grand mérite de Th. Lipps c'est, non seulement d'avoir approfondi infiniment le concept de l'Einführung, mais c'est aussi d'avoir étudié le processus de l'Einführung dans les formes les plus différenciées de l'impression esthétique, dans les ramifications les plus subtiles de la réalité esthétique. Son originalité, c'est d'avoir essayé d'expliquer à l'aide du principe de l'Einführung le *fondement de l'esthétique* tout entier. Dans son esthétique des formes spatiales (Raumaesthetik), il a constitué une « mécanique esthétique », où il nous a fait concevoir les lignes comme enfermant des forces mobiles, et il a expliqué avec beaucoup de subtilité comment nous les « interprétons mécaniquement ». De même dans l'esthétique des rapports temporels, il a basé sur l'Einführung l'effet esthétique du rythme et celui des éléments et des formes différentes du rythme. Partant du même principe, il a étudié les modifications du beau — le tragique, le comique, le sublime (32). Et, dans l'étude de tous ces problèmes, il unit d'une façon étroite à sa théorie purement psychologique de l'Einführung *l'analyse objective des formes*, des lignes architecturales, des rythmes mobiles et musicaux, etc. Il réalise dans son œuvre son principe fondamental : l'identification du sujet et de l'objet esthétique.

Le concept de l'Einführung reçoit une nouvelle interprétation non moins élevée que celle de Lipps, dans

(32) Dans des études spéciales : *Der Streit über die Tragödie. — Komik und Humor.*

l'œuvre de J. Volkelt (33). En principe, elle ne s'éloigne pas beaucoup de l'interprétation de Lipps, mais elle est fortement imprégnée de l'individualité de son auteur.

L'attitude esthétique oscille entre l'intuition sensible (perception), et l'ensemble des représentations et des sentiments, qui procurent à l'intuition sensible son contenu, son expression et sa signification: vu le rôle prépondérant des sentiments dans l'acte esthétique, Volkelt désigne simplement cet ensemble de sentiments et de représentations par le mot « sentiment ». Mais cette oscillation n'est telle qu'à l'analyse : en réalité, dans l'attitude esthétique, il y a immédiateté et spontanéité, il y a *union* de la perception, de l'élément représentatif, avec l'élément émotionnel que nous éprouvons à propos de l'objet esthétique. D'une façon irrésistible, nous prêtons *notre* vie, nos sentiments à l'objet, nous l'imprégnons de notre moi. Cette attribution de notre âme à l'objet, ce « sentir » de soi-même dans l'objet, qui consiste dans l'unité indissoluble de l'élément représentatif avec l'élément émotionnel, est l'essence de l'acte esthétique, l'Einfühlung esthétique.

Le mérite de J. Volkelt, c'est d'avoir beaucoup insisté sur ce fait que, dans l'Einfühlung esthétique, il y a *nécessairement* synthèse et que c'est dans cette synthèse des éléments psychologiques que consiste le caractère

(33) J. VOLKELT, *System der Aesthetik*. Le concept de l'Einfühlung est élaboré dans t. I. — *Grundlegung der Aesthetik*, — du Système, 1905. Le tome 2. — *Aesthetische Grundgestalten* — a paru en 1910, t. III. — *Philosophie der Kunst und Metaphysik der Aesthetik* — en 1914.

Il y a à mentionner encore : *Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik*, Iena, 1876.

particulier de l'Einfühlung esthétique par rapport à n'importe quelle attitude psychologique, par rapport aussi à Einfühlung comme fait psychologique en général. Il n'y a qu'une différence de degré, et non de nature, entre l'Einfühlung esthétique et l'Einfühlung attitude psychologique en général: la première est un rehaussement, un renforcement de l'attitude psychologique, expérimentée par nous à chaque pas en face de tout homme, et de toute chose, dont nous recevons l'empreinte.

Volkelt envisage deux formes de l'Einfühlung, (tandis que Lipps en envisageait quatre) : l'*Einfühlung propre*, qui est l'attribution de nos états de conscience aux mouvements et aux attitudes *humains*, et l'*Einfühlung symbolique*, qui consiste dans l'attribution de nos états, des états humains, aux choses *inanimées*, aux choses d'une autre nature que nous. Si nous aboutissons à l'unité de telles diversités, si cette unité peut être goûtée esthétiquement, c'est parce que les états humains à l'aide desquels nous animons des faits infrahumains sont pris, *non* dans leur sens propre, mais dans le sens *symbolique*. Nous avons alors le cas de l'Einfühlung symbolique des états d'âme (34). Quoique le principe de l'Einfühlung soit toujours le même, — fusion complète de l'élément représentatif avec l'élément émotionnel —, Volkelt ne le ramène pourtant pas à une formule unique : il insiste beaucoup sur la diversité des processus qui mènent à cette fusion, et sur les formes différentes que prend la réalisation de cette fusion.

Th. Lipps et Volkelt, surtout grâce à leur apport considérable à l'éclaircissement du problème obscur et com-

(34) J. VOLKELT. *System der Aesthetik*, t. I, p. 212-299.

plexe de l'Einfühlung, sont considérés comme formant le centre de l'esthétique allemande contemporaine. L'esthétique de l'Einfühlung de Th. Lipps et de J. Volkelt constitue véritablement une certaine conciliation des tendances antagonistes de l'esthétique philosophique et de l'esthétique expérimentale : elle en réalise la synthèse. M. V. Basch la caractérise de façon suivante : « C'est une esthétique d'en bas... mais qui vise à élever sur les fondements solides de l'observation et de l'expérimentation intérieure une esthétique d'en haut. D'autre part, tout en étant essentiellement descriptive, cette esthétique prétend rester normative, dans l'acception kantienne de ce terme. De plus, c'est une esthétique idéaliste, une esthétique du contenu, une *Inhaltsaesthetik*; pour Lipps comme pour Volkelt, la forme une et vide n'épuise aucunement le sens, ni la portée du Beau... Toute œuvre esthétique digne de ce nom doit exprimer ce qu'il (Volkelt) appelle das Menschlich-Bedeutvolle doit incarner les grandes fins et les grandes valeurs de l'humanité... L'esthétique contemporaine, dans ses représentants les plus éminents, semble synthétiser les vues des grands esthéticiens de l'époque précédente » (35).

Mais le problème de l'Einfühlung est pourtant bien loin d'être arrivé à une solution satisfaisante et incontestable. Tout d'abord, il y a des controverses sur l'origine et sur la nature psychologique de ce fait : on se demande si l'Einfühlung est un fait original et en soi,

(35) V. BASCH. *Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine*. Revue Philosophique, 1912, t. I, p. 174, 175.

Le même jugement est exprimé par P. Moos dans sa « *Deutsche Aesthetik der Gegenwart* », 1922.

si ce fait ne peut être ramené à quelque autre fait psychologique. Un grand nombre d'esthéticiens, à commencer par Fechner, H. Siebeck, H. Lotze, (36) P. Stern (37), O. Külpe (38), ont essayé d'expliquer l'Einfühlung à l'aide de l'association : c'est grâce à nos souvenirs, à nos représentations vécues qu'il nous est possible d'interpréter les mouvements et les formes des faits esthétiques. En continuant l'œuvre de Fechner, O. Külpe arrive à une espèce d'esthétique associative (39). Pour lui, l'impression esthétique est constituée dans sa totalité par des associations; c'est en posant le facteur associatif comme essentiel, en considérant les représentations comme productrices de la joie esthétique, qu'on peut expliquer le plaisir esthétique que nous prenons à contempler les traits négatifs de l'homme, chez un Falstaff par exemple (40).

La part de l'association dans l'Einfühlung a été re-

(36) H. LOTZE. *Mikrokosmos*, 1881, vol. II.

(37) P. STERN. *Einfühlung und Assoziation in der neueren Aesthetik. Beiträge zur Aesthetik*, rédigé par Th. Lipps et M. Werner.

(38) O. KÜLPE. *Ueber den assoziativen Faktor des aesthetischen Eindrucks* — dans la *Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie*. Vol. 23.

(39) Voir P. MOOS. *Deutsche Aesthetik der Gegenwart*. Ch. 2.

(40) Plusieurs esthéticiens se sont opposés à l'attribution du rôle principal à l'association dans l'impression esthétique. K. LAURILLA. *Zur Theorie der aesthetischen Gefühle*, *Zeitschr. f. Aesthetik und allgem. Kunstwissenschaft*, 1909, IV. — attribue ce rôle principal aux émotions. Aussi, HAMBURGER — *Das Formproblem in der neueren deutschen Aesthetik, und Kunsttheorie* — dit à propos de Fechner et de Külpe, qu'en posant l'association comme le principe de l'esthétique, ces auteurs enlèvent tout l'originalité à l'art, puisque tout fait intellectuel peut être expliqué par l'association.

cherchée surtout par Volkelt; (Lipps, dans ses études, admettait que l'association jouait le rôle principal dans l'Einfühlung); et il est arrivé à la conclusion que l'Einfühlung consiste dans quelque chose de plus que ce que peut nous donner l'association; l'Einfühlung, par son immédiateté et par son caractère de synthèse, doit être considérée comme un fait antérieur et supérieur à l'association (41).

On a donné encore d'autres interprétations psychologiques de l'Einfühlung. E. Meumann a cherché à baser le fait de l'Einfühlung sur un processus élémentaire. (il a soutenu ainsi dans une certaine mesure la thèse de l'originalité de l'Einfühlung) : le fait que, dès la première année de leur existence, les enfants comprennent les expressions des traits de physionomie des personnes qui les entourent et aussi que les jeunes animaux interprètent exactement les gestes et les changements des traits, l'a conduit à conclure à une certaine *disposition héréditaire*, à un certain mécanisme inné, grâce auquel nous prêtons aux mouvements humains le contenu de notre vie intérieure (42).

K. Groos a essayé d'expliquer l'attitude esthétique à l'aide du concept de l'*imitation interne* (43) : on peut dire que ce concept l'a entraîné trop loin et que, dans ses dernières œuvres il a tenté de revenir sur ses pas (44). A son avis, c'est en reconstruisant, en imitant les formes

(41) J. VOLKELT. *System*, t. I, p. 238-258.

(42) E. MEUMANN. *Einführung in die Aesthetik der Gegenwart*, chap. 3.

(43) K. GROOS. *Einleitung in die Aesthetik*. Giessen, 1892.

(44) Surtout dans les œuvres : *Der aesthetische Genuss* 1902 et *Das Spiel als Kатарsis*, 1912.

et les mouvements que nous éprouvons l'impression esthétique. L'attitude du sujet dans l'impression est une « *Einfühlung imitative* », qui est possible grâce à la résonnance corporelle, grâce au facteur moteur. Sa théorie, qui introduit ainsi l'ancien principe de l'imitation dans l'art, est fortement critiquée par E. Meumann, J. Volkelt, O. Külpe et par P. Moos (45). Mais Volkelt relève aussi le côté positif de la théorie de K. Gross, la reproduction intérieure des mouvements, le rôle du facteur moteur (46). La tendance de K. Gross vers l'empirisme radical (47), a fait qualifier son esthétique d'esthétique biologique-sensualiste (48).

Par opposition aux théories de l'association, W. Wundt a attribué aux sentiments le rôle principal dans l'*Einfühlung* : la fusion nécessaire des éléments représentatifs se produit spontanément et immédiatement, grâce aux sentiments (49). Pour St. Witaseck, au contraire, dans l'*Einfühlung* il n'y a pas de sentiments proprement dits : l'élément dit émotionnel est constitué par

(45) MEUMANN, loc. cit. — J. VOLKELT, *Ästhetische Zeitfragen*, 1895. *System d. Aesth.*, t. 3. P. MOOS, *Deutsche Aesth. d. Gegenw.*

(46) J. VOLKELT. *Sys. d. Aesth.*, t. I, p. 224. Le rôle des sentiments moteurs dans l'impression a été étudié aussi par A. SCHARMSOW : *Unser Verhältniss zu den bildenden Künsten* Leipzig 1903 et par MÜLLER-FREIENFELS : *Afferte und Triebe in Künstler. Geniessen*, *Archiv für die ges. Psychologie* t. 18. 1910, et *Psychol. der Kunst*, 1912.

(47) Dans les œuvres : *les Jeux des animaux trad. franç.* p. A. DIRR, Paris, Alcan, 1902, et *Die Spiele der Menschen*, Iena, 1899.

(48) P. MOOS, caractérise ainsi aussi l'esthétique de Müller-Freienfels :

(49) W. WUNDT. *Völkerpsychologie*, t. II et III (p. 48-55, t. II).

des représentations, par des souvenirs de sentiments (50).

Plusieurs esthéticiens, Meumann, Müller-Freienfels, Ullitz et d'autres ont constaté que le concept de l'Einfühlung n'est pas élaboré scientifiquement : 1. Les conceptions des théoriciens diffèrent profondément et, même chez Lipps, des contenus tout différents sont attachés à ce mot; 2. Il existe un grand nombre de cas d'attitudes esthétiques qui ne peuvent pas être expliqués à l'aide de la théorie de l'Einfühlung (51).

Outre ces critiques que nous ne faisons que mentionner, on a exprimé encore des doutes sur les raisons de concevoir l'Einfühlung comme le fait esthétique par excellence. On a posé la question suivante : l'Einfühlung, ce fait spontané et irrésistible de notre vie intérieure, que nous pouvons éprouver au contact de n'importe quel fait et de n'importe quel objet, qui n'appartient pas exclusivement au domaine esthétique, — peut-elle servir de caractéristique à l'acte esthétique? Meumann, ainsi que Müller-Freienfels et St. Witaseck ont beaucoup insisté sur ce point que l'Einfühlung esthétique ne pouvait pas être nettement distinguée de l'Einfühlung en général, et qu'un fait psychique qui avait autant de valeur en dehors de l'esthétique, ne pouvait rien traduire de spécifiquement esthétique.

Selon nous, les auteurs qui défendent l'Einfühlung, font à son sujet une réserve que nous jugeons trop ti-

(50) ST. WITASECK, *Grundzüge der allgemein Aesthetik*, 1904.

(51) L'esthéticienne anglaise VERNON LEE a critiqué aussi la théorie de l'Einfühlung. « Weiteres über Einfühlung », *Zeitschrift für Aesthetik*. Vol. 5, p. 145.

mide. Si l'on reconnaît avec Volkelt qu'il n'y a pas de différence de nature entre l'Einfühlung esthétique et l'Einfühlung, fait psychique en général, il est logique de poursuivre la pensée jusqu'au bout : *il y a attitude esthétique dans la mesure où il y a Einfühlung*. L'Einfühlung est la marque esthétique par excellence; elle atteint son expression complète dans les faits de l'art; mais, à un degré moins élevé, elle est possible, elle a lieu, dans n'importe quelle attitude de notre vie pratique, scientifique, morale, etc. Chacun de nos actes intérieurs, dans la mesure où il est valeur et *fin en soi*, où il ne poursuit pas un but quelconque, mais où il est l'expression de notre individuel, de l'absolu de notre être, de ce peu de chose qui n'appartient qu'à nous, dans cette mesure-là, tout acte intérieur est esthétique. Mais cela ne veut pas dire que l'attitude esthétique soit identique à l'Einfühlung : d'autres attitudes esthétiques sont possibles, qui ne sont pas des Einfühlung. Mais ce fait que l'Einfühlung est *insuffisante* pour expliquer toute attitude esthétique, comme le disent Witasek, Meumann et d'autres esthéticiens, ne lui supprime pas son caractère purement esthétique. L'objection de ces auteurs est donc juste, mais elle n'est pas importante, car il ne s'agit pas de ramener tout à un principe. La théorie de l'Einfühlung, comme théorie explicative du plus grand nombre des attitudes esthétiques, peut fort bien coexister à côté d'autres théories de l'impression, comme celle de la *contemplation esthétique*, et même comme celle de l'*illusion consciente* de K. Lange, la théorie de l'imitation intérieure de K. Groos étant considérée, par la plupart des esthéticiens, comme une interprétation

exagérée, dans une certaine direction, de la théorie de l'*Einfühlung* (52).

La théorie de la contemplation esthétique trouve son origine chez Kant (53). Kant a qualifié la jouissance esthétique de « perception pure » et a relevé le caractère « contemplatif », le caractère de « plaisir désintéressé » des jugements esthétiques. Mais c'est dans l'œuvre de Schopenhauer que cette théorie a atteint, sous une forme originale, son développement complet. Originale, en ce sens que Schopenhauer caractérise l'attitude esthétique comme une attitude de *pure connaissance*, mais de connaissance contemplative, *non* conceptuelle. Toujours asservi par la volonté, l'homme s'en affranchit dans l'acte esthétique et devient pure intelligence sans dessein ni fins. C'est parce que son moi agissant est affranchi de tout élément de volonté que le sujet éprouve cet état de sérénité et de paix suprême, qui caractérise l'acte esthétique. Le sujet est uni à l'objet contemplé, son moi est dissous dans l'objet (54). C'est ce double caractère de l'attitude esthétique, connaissance pure et passivité du moi, si bien mis en relief par Schopenhauer, qui caractérise l'attitude contemplative et qui assigne

(52) E. MEUMANN dans son introduction à l'esthétique contemporaine, joint à l'*Einfühlung* trois autres théories de l'impression esthétique : 1° la théorie de la contemplation, 2° celle de l'imitation intérieure et 3° celle de l'illusion consciente, tandis que MÜLLER-FREIHOFER (*Psychologie der Kunst*, ed. de 1912) ne fait concourir avec la théorie de l'*Einfühlung* qu'une seule autre théorie, celle de la contemplation esthétique.

(53) KANT, *Critique du jugement*. Voir M. V. BASCH, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, 1896.

(54) SCHOPENHAUER, *Parerga et Paralipomena*, trad. franç. Alcan 1909 et *Le Monde comme volonté et comme représentation*.

à la théorie de la contemplation une place à part dans l'esthétique de l'impression (55). Par la pensée que, dans la contemplation esthétique nous saisissons les formes essentielles et primordiales de la nature, les idées platoniciennes, Schopenhauer se rattache à la philosophie dogmatique et abandonne le domaine psychologique de la réalité esthétique.

La théorie de la contemplation, si bien développée par Schopenhauer, ne subit pas beaucoup d'altérations dans l'esthétique allemande contemporaine. Plusieurs esthéticiens y adhèrent sans y apporter de modifications; E. Grosse caractérise l'attitude esthétique comme contemplative (56). O. Külpe l'accepte et, en s'opposant à la théorie de l'Einfühlung, rattache le concept de la contemplation à son esthétique associative. Mme Landmann-Kalischer (57) a essayé d'analyser le processus de la contemplation et Worringer a accepté entièrement la théorie de la contemplation; à la « paix absolue » de Schopenhauer, il donne le nom de « paix transcendante ».

La théorie de l'illusion consciente de K. Lange (58), quoique critiquée sévèrement par des esthéticiens émi-

(55) Les théories de la *perception pure*, comme celle de FIEDLER et aussi celle de SIEBECK dans une certaine mesure, tiennent à la théorie de la contemplation autant qu'à celle de l'Einfühlung et constituent comme un passage de l'une à l'autre.

(56) E. GROSSE. *Kunstwissenschaftliche Studien*, 1900.

(57) E. LANDMANN-KALISCHER. *Beiträge zur Aesthetik und Kunstgeschichte*. Berlin, 1910.

(58) K. LANGE: *Die Bewusste Selbsttäuschung als Kern des ästhetischen Genusses*. Leipzig 1895, et *Das Wesen der Kunst*, Tübingen 1896.

nents (59), compte pourtant une longue suite d'adeptes (60). K. Lange pose l'instinct esthétique comme une *tendance vers l'illusion*. L'art satisfait cette tendance, il est la « faculté de se procurer et de procurer aux autres une jouissance, provenant de l'illusion », l'essence de la jouissance esthétique est cette auto-illusion consciente; elle consiste dans *l'oscillation consciente entre l'apparence et la réalité*.

Dans cette théorie, tout suscite l'objection : la quasi tendance vers l'illusion, la joie esthétique provenant soi-disant de l'oscillation entre les moments de l'illusion et de l'attitude critique, et l'opposition que Lange établit entre l'art et la réalité : comme si l'œuvre d'art et l'impression esthétique n'étaient pas des faits de la réalité!

Cependant, on peut reconnaître un certain rôle à l'illusion dans l'impression esthétique (61). Parfois, c'est peut-être à l'illusion que l'expérience intérieure doit d'être intégrale; c'est peut-être grâce à elle que l'individu se donne entièrement à l'œuvre. En ce sens, on peut admettre l'illusion à titre d'élément non essentiel, mais simplement possible de l'impression.

Outre ces théories dominantes de l'impression esthétique, des études multiples ont été faites sur divers problèmes de la psychologie de l'impression esthétique. Ainsi le danois Ch. Lange a exposé une *théorie physio-*

(59) TH. LIPPS, E. GROSSE, E. MEUMANN, MÜLLER-FREIENFELS, J. COHN. L'esthéticien CH. PFAUM qualifie le principe de Lange de « monstre psychologique ».

(60) HUGO SPITZER, ER. HEYFELDER, TH. ALT, H. VAHINGER trouvent cette théorie ingénieuse.

(61) J. VOLKELT, *System der Aesthetik* t. I et H. MAIER. *Psychologie des emotionalen Denkens*.

logique des affections (62), qui a la prétention d'expliquer la jouissance esthétique. K. Laurilla (63) a fait une étude approfondie des émotions esthétiques, en insistant sur leur caractère immédiat et désintéressé; pour lui, le processus esthétique est un processus avant tout émotionnel, auquel nous nous livrons en *isolant* l'objet esthétique de toutes les relations possibles (64). Nous trouvons une analyse logique des sentiments esthétiques dans l'œuvre de Cohen (65). Max Dessoir a étudié les stades différents de l'impression esthétique, l'impression première et immédiate et l'impression réfléchie; il a étudié aussi la « structure » de l'impression; il y découvre trois groupes d'émotions : les émotions sensorielles, les émotions de forme et les émotions de contenu (66).

Il est hors de doute que ces diverses études sur l'impression esthétique, l'étude des attitudes générales du sujet, comme l'Einfühlung, la contemplation; ou l'étude des différents facteurs psychologiques, tels que les associations, les émotions, etc., malgré les conclusions contradictoires auxquelles elles arrivent parfois, contiennent chacune leur part de vérité et contribuent à la solution du problème de l'impression esthétique.

(62) CH. LANGE. *Sinnesgenüsse und Kunstgenuss*. MÜLLER-FREIENFELS attribue aussi un rôle considérable aux affections (et même aux passions), dans l'impression esthétique.

(63) K. LAURILLA. *Zur Theorie der aesthetischen Gefühle*. Zeitschr. für Aesthetik. IV, 1909.

(64) Nous aurons à étudier ce problème de l'isolement dans l'esthétique de R. HAMANN.

(65) H. COHEN. *Aesthetik des reinen Gefühls*.

(66) DESSOIR. *Beiträge zur Aesthetik*, 1899. Aussi *Aesthetik und allgem. Kunstwissenschaft*, 1906.

Peu à peu, on arrive à se rendre compte que l'impression esthétique est un processus psychique très complexe qui ne saurait être expliqué à l'aide d'une seule formule ou d'un principe unique quelconque.

Etant donné la diversité de tempéraments, et la diversité de l'éducation esthétique selon les individus, il n'y a pas à s'étonner que les attitudes des sujets dans l'impression soient différentes; l'esthétique de l'impression peut tout au plus relever les types principaux de ces attitudes.

Le domaine de l'investigation esthétique en Allemagne s'élargit de plus en plus. A côté des études psychologiques et expérimentales, des études d'ordre sociologique et ethnologique d'une part et d'ordre philosophique d'autre part, se poursuivent, et l'on peut dire que l'esthétique psychologique en Allemagne tend, comme à sa fin naturelle et indispensable, à la philosophie de l'art et à la métaphysique du beau. Des auteurs aussi éminents que J. Volkelt **achèvent leur système** d'esthétique par des métaphysiques et des auteurs tels que B. Christiansen et W. Döring écrivent des philosophies de l'art.

Envisagée d'un peu haut, l'esthétique allemande emploie trois procédés d'investigation, trois méthodes, le caractère particulier et original de chacune étant déterminé par son point de départ.

Si l'on part de l'œuvre comme réalité objectivement donnée, on prend le point de vue de *l'objectivisme* esthétique. Tel est le point de vue de la science de l'art, et de ses grands représentants, surtout Semper et dans une certaine mesure, Max Dessoir et E. Ullitz.

Si, au contraire, on conçoit l'œuvre d'art comme quelque chose de psychique, quelque chose de subjectif qui ne se réalise qu'en présence de la conscience qui reçoit l'impression, on prend le point de vue du *subjectivisme* esthétique et l'on suit la méthode psychologique proprement dite.

Mais ces deux procédés peuvent être unis quand on prend pour point de départ non l'œuvre toute faite, non l'impression qu'elle peut produire sur le contemplateur, mais l'œuvre d'art dans son *devenir*, le processus de la création artistique. Telle est la méthode *génétique*. Elle est fortement soutenue par des esthéticiens modernes (67) ; nous la voyons en germe chez Schiller, Goethe, chez W. v. Humbolt (68). Les esthéticiens du romantisme allemand ne s'en éloignaient pas beaucoup, de même, que les adeptes de l'esthétique de Hegel — Weisse, Zeising, Eckart. Ils posaient l'esthétique comme la psychologie de la création artistique, même comme la science de l'imagination par excellence.

(67) J. VOLKELT. *System d. aesth.* t. III, p. 9. — W. DÖRING. *Philosophie der Kunst* 1923. E. MEUMANN, *System der Aesthetik.* 1920. Mais surtout E. MAJOR. *Die Quellen der künstlerischen Schaffens. Versuch einer neuen Aesthetik.* Leipzig 1915.

(68) Il y a à se rappeler que, bien avant eux, Plotin posa la création artistique au centre de l'esthétique; il compara l'imagination créatrice de l'artiste à la création divine, en disant que l'œuvre d'art émanait de l'imagination de l'artiste de la même façon que l'univers émanait de Dieu. Aussi, les esthéticiens français Batteux et d'Alambert attirèrent l'attention sur le processus de la création, mais ils ne dissipèrent pas l'erreur de Platon et d'Aristote, en admettant que l'artiste procède par l'imitation.

Mais l'esthétique allemande a fait un long chemin pour arriver à la méthodologie qui met de l'ordre dans son état actuel, et à la solution approximative de ses grands problèmes. Il n'y a pas si longtemps qu'elle admettait encore des vues erronées sur la création artistique. La plus fausse c'était la conviction que l'art est *imitation*. C'est l'autorité d'Aristote, peut-être trop sommairement interprétée, qui avait nourri cette erreur pendant de longs siècles. Ce n'est que récemment que le concept de l'imitation a été exclu de l'esthétique de la création d'art: il est combattu dans l'esthétique de l'impression, où il a été introduit par K. Groos.

Une seconde théorie, aujourd'hui reconnue insuffisante, a atteint un haut degré de développement dans l'esthétique allemande : c'est la théorie du *jeu* (69). Quelques traits communs de l'activité du jeu et de l'activité artistique ont fait négliger des distinctions radicales et ont fait conclure à une identité complète entre l'art et le jeu. Si l'activité artistique a cela de commun avec l'activité du jeu, qu'elle ne poursuit pas de but extérieur, mais s'accomplit *en vue d'elle-même*, ce caractère commun ne diminue pourtant pas la profondeur des distinctions qui séparent l'une de l'autre. Le jeu n'est qu'une distraction, n'est qu'une mise en équilibre de l'énergie irrégulièrement dépensée, tandis que la création artistique est du travail, du travail sui generis, mais qui, contrairement à ce qu'avait dit Schiller — *ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst* — fait

(69) Dans l'esthétique anglaise, la théorie du jeu trouve un représentant fort dans la personne de Grant Allen.

partie du *sérieux* de la vie. Ce trait commun, que le jeu, de même que l'art, cherche sa fin en soi, introduit bien le jeu dans le domaine de l'esthétique, mais ne l'élève pas jusqu'au degré de l'art (70). La distinction principale consiste dans ceci : l'activité artistique est surtout création de *valeurs d'art*, création d'œuvres; cette *mise en forme d'art* fait complètement défaut dans le jeu et l'éloigne de l'art.

Chez Schiller, la théorie du jeu a atteint un développement tout particulier. Ayant subi l'influence critique de Kant, il a dû abandonner son idéalisme métaphysique, qu'il s'est pourtant reconstruit dans son esthétique. Le concept de la liberté en est le critère. Il n'y a pas de liberté réelle dans le domaine de l'expérience quotidienne. L'homme n'est libre que dans le jeu de l'apparence esthétique, c'est-à-dire qu'il n'est entièrement homme que là où il joue. Choisir entre différents motifs d'action, pratiquer des actes libres, signifie jouer (71). La théorie de Schiller est pleine de grandeur, c'est bien une théorie de la création; mais le terme de *jeu* y est employé dans un sens trop spécial et le concept de jeu y est interprété d'une façon toute particulière à la personnalité de Schiller. La théorie du jeu, grâce surtout à ce bel apport fait par Schiller, trouve encore des adeptes en Allemagne. K. Groos,

(70) Nous aurons à étudier le rapport de l'élément esthétique et de l'art dans les esthétiques de R. HAMANN et de MÜLLER-FREIENFELS.

(71) SCHILLER. *Lettres sur l'éducation esthétique*, trad. franç. Voir aussi M. V. BASCH. *La poétique de Schiller*. Paris, Alcan, 1902.

Dieze la professent ouvertement. E. Grosse l'accepte dans une certaine mesure (72).

De cette opinion que l'art est un jeu, il importe de distinguer cette autre conception, que l'art a pris naissance dans le jeu. C'est une théorie sur l'origine et le développement de l'art, qui n'a pas été démontrée, mais qui a pour elle de fortes vraisemblances, vu le caractère esthétique commun à l'art et au jeu. W. Wundt (73) l'a soutenu, ainsi que V. Rakie (74) et quelques autres représentants actuels de la science de l'art. L'esthéticien français M. H. Delacroix l'a écartée par un raisonnement très juste. A son avis, l'art sort de toute la réalité, aussi bien de l'utilité et de la religion que de l'amusement. L'art repose sur toute l'activité de l'homme, puisqu'il est l'expression de cette activité tout entière. (75)

Quelques esthéticiens ont fait un effort pour expliquer la création artistique comme une tendance d'expression des sentiments, comme une expansion sentimentale, biologiquement nécessaire. (76) A ce point de vue, s'est fortement opposé E. Meumann : 1° des

(72) K. GROOS. *Les jeux des animaux*, trad. franç. 1902, Alcan Paris. — E. GROSSE. *Les débuts de l'art*, trad. franç. 1902, même édit.

(73) W. WUNDT. *Völkerpsychologie*, t. III, Kunst.

(74) V. RAKIE. *Gedanken über die Erziehung durch Spiel und Kunst*, Leipzig, 1911.

(75) G. DUMAS. *Traité de psychologie. Les sentiments esthétiques*, p. 300.

(76) O. KOHNSTAMM. *Die Kunst als Ausdruck*. — Y. HIRN. *Der Ursprung der Kunst*. — L'explication donnée par S. Freud que l'artiste s'affranchit de ses sentiments en les exprimant dans son œuvre, s'y rattache étroitement. En Italie Benedetto Croce est le représentant de la théorie de l'expression.

mouvements d'expression ne suffisent pas pour que l'œuvre surgisse; 2° le processus de la création, la mise en forme est nécessaire et ce processus ne peut pas être résumé comme mouvement d'expansion émotionnelle; c'est un processus complexe et toutes les facultés possibles de l'homme y participent.

Nous voici donc devant le problème de la création artistique. Il est posé dans l'esthétique allemande contemporaine avec toute la dignité qui lui est due. On ne prétend plus le résoudre à l'aide d'un principe unique quelconque, on n'essaye plus de le ramener à quelque autre problème plus simple et plus connu, on l'envisage dans son ensemble et avec toutes ses difficultés, avec l'ambition de le comprendre. La part, qui est due à l'inconscient dans la création artistique est si grande, qu'une pareille ambition a besoin d'être justifiée.

S'il n'est pas possible de pénétrer dans le «comment» de la création artistique, dans l'intimité même de l'acte, il est pourtant possible de signaler certaines étapes, de constater que tels et tels actes se sont accomplis. Bref, l'esthétique de la création peut relever certaines lois générales et elle peut les rattacher à la théorie de la personnalité humaine en tant que créatrice. Certes, elle ne saurait réduire à des lois l'aspect individuel de la création, elle ne saurait expliquer pourquoi tel artiste procède d'une telle manière et non d'une autre. Le côté individuel, qui fait le charme véritable de l'œuvre d'art échappera nécessairement à la théorie. On va quelque fois jusqu'à dire que l'individuel est le principal et que, d'un cas à l'autre, les processus de la création n'ont rien de commun. Mais, si les processus différents

de la création n'avaient rien de commun, il serait contradictoire de désigner du même nom, « l'art », les produits différents de tels processus créateurs. Le langage a déjà résolu le problème en créant le mot. Cet élément commun dans tous les processus créateurs est donc susceptible d'étude.

Dans l'étude de la création, les théoriciens suivent certaines méthodes objectives : 1° Ils jugent de la création en observant et en étudiant l'œuvre d'art; 2° Ils font des enquêtes, en laissant parler les artistes eux-mêmes; 3° Ils utilisent des biographies, des mémoires, des lettres; 4° quelques théoriciens essayaient même d'appliquer la méthode expérimentale de laboratoire. Mais toutes ces données de l'observation extérieure n'ont de valeur qu'en tant qu'elles peuvent être interprétées psychologiquement, et qu'en tant qu'elles se subordonnent à la méthode principale de l'étude : à l'introspection. Ce n'est qu'en partant de nos propres actes créateurs, si petits qu'ils soient, ce n'est qu'en les rehaussant, en les multipliant en intensité à l'aide de l'imagination, que nous pouvons saisir l'essence, le caractère véritable des procédés intérieurs d'un artiste, que nous pouvons en comprendre la portée et la valeur créatrice.

La psychologie de la création artistique comprend deux grands domaines : la théorie de la personnalité de l'artiste et l'étude du processus de la création proprement dit.

La théorie de la personnalité, ou le problème du génie, à son tour, est résolu dans deux sens différents. En premier lieu il est placé dans le cadre du problème de

la personnalité de l'homme en général, l'activité de l'artiste étant considérée comme un degré infiniment supérieur de l'activité humaine, l'art étant alors une réalité, réalité supérieure et achevée. L'étude de la personnalité de l'artiste se ramène alors à l'étude de l'imagination créatrice, à celle de la perception pure de l'artiste, à l'étude de sa faculté exaltée et synthétisante d'élaboration et de transformation des données, à l'étude de ses procédés d'expression et de son activité de formation; l'étude ne perd pas ici sa base solide de psychologie normale. Tel est le point de vue qui domine l'œuvre de C. Fiedler, W. Wundt, J. Volkelt et de beaucoup d'autres.

Mais le problème de la personnalité reçoit aussi une autre solution : la génialité artistique est considérée comme un fait exceptionnel qui dépasse tout à fait les normes psychologiques, comme un fait souvent pathologique. Ainsi, Fr. v. Hausegger (77) interprète l'activité de l'artiste comme un état de rêve ou d'hypnose. Dessoir (78) a relevé un caractère anormal dans l'état d'inspiration. Dilthey (79) a rapproché l'imagination du poète de la folie. Mais surtout Möbius (80) et Lombroso (81) ont eu la conviction d'avoir démontré le caractère pathologique du génie.

L'œuvres des grands esthéticiens allemands, leur ap-

(77) F. V. HAUSEGGER. *Das Jenseits des Künstlers et Die künstlerische Persönlichk.*

(78) M. DESSOIR. *Aesthetik und allgem. Kunstwiss.* 1906.

(79) DILTHEY. *Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn.* Leipzig, 1886.

(80) P. MÖBIUS; *Ueber das Pathologische bei Goethe.* Leipzig, 1898.

(81) LOMBRÖSO. *L'homme de génie.* Trad. franç. 1899.

port positif au problème détruit en bloc cette seconde interprétation, peu soutenable.

C'est à Conrad Fiedler tout d'abord, qu'appartient le mérite d'avoir envisagé le devenir de l'œuvre d'art comme un processus complexe, mais tout à fait normal, de création humaine. « L'activité artistique n'est ni imitation ni expression des sensations arbitraires, mais création libre » (82). « On appelle l'art divin parce qu'on ne comprend pas l'humain qui s'y réalise » (83). L'activité intérieure que possède tout homme se voit extraordinairement rehaussée chez l'artiste (84). Fiedler a consacré une attention toute particulière à la perception de l'artiste. A son avis, l'impossibilité de conserver les images ne provient pas de la faiblesse de la mémoire, mais bien plus de l'imperfection de l'acte de la perception. L'homme se hâte de former ses concepts, il a besoin de développer son abstraction, il néglige sa perception, parce que la vie exige de lui l'activité du jugement bien plus que l'étendue et la plénitude des perceptions. D'être nés avec une activité libre de perception, voilà ce qui fait le propre des natures artistiques. La perception de l'artiste ne sert à aucun but extérieur et c'est alors qu'elle conduit à la création. L'attitude de l'artiste envers le monde extérieur est une attitude spontanée des facultés humaines de connaissance (85).

Dans cette perception artistique du monde, la part la

(82) K. FIEDLER, *Ueber die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, 1876, p. 50.

(83) Loc. cit. p. 65, rem. 2.

(84) *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, 1887, p. 291.

(85) *Ueber die Beurteilung v. Werken der bild. Kunst*, p. 43-48.

plus considérable appartient à la vue. Mais ce n'est que grâce à l'activité artistique que l'homme atteint le degré suprême du développement de ces images visuelles. L'artiste pratique la vue pour elle-même et c'est alors qu'elle devient l'élément de sa vie spirituelle. Elle ne consiste pas dans la simple sensation visuelle de ce qui est donné, mais dans le développement et dans la formation des représentations qui traduisent de la meilleure façon la réalité. C'est dans cette activité intérieure de l'artiste, dans sa *conscience* que consiste l'activité artistique proprement dite, tandis que la formation de l'œuvre d'art n'en est que le résultat extérieur. La forme artistique est l'expression immédiate et unique de cette conscience (86).

Dans son étude postérieure, Fiedler insiste davantage sur l'importance de l'exécution. Il ne suffit pas à l'artiste de percevoir d'une façon exceptionnelle, il s'agit de passer de la perception immédiate à l'expression. Son attitude en face de la nature n'est pas perceptive, mais *expressive*. L'homme ne devient artiste que quand à l'activité de la vue et du cerveau, s'associe celle de la main, s'approprient les mouvements de l'expression.

L'artiste est conduit par le même souci que le savant : c'est de mener la conscience à la clarté et à son apogée, c'est de s'approprier l'existence et le monde au plus haut degré possible. Mais l'activité artistique crée des états d'âme pendant lesquels on prend possession de la nature et de tout être d'une façon bien plus complète et plus pénétrante que pendant l'activité pratique ou théo-

(86) *Der Ursprung der Künstler. Tätigk.* p. 242-245.

rique. Si la nature humaine n'avait pas été douée de telles facultés créatrices, — tout un aspect du monde resterait obscur et impénétrable pour l'homme. Ce n'est donc pas l'artiste qui a besoin de la nature, c'est plutôt la nature qui a besoin de l'artiste: grâce à lui, elle acquiert une expression plus haute et plus étendue (87). La manifestation et la représentation de la réalité possédée individuellement par l'artiste, fait l'essence proprement dite de l'activité créatrice.

Quoique Fiedler n'ait pas étudié les stades du processus artistique, nous voyons qu'il est descendu jusqu'aux profondeurs mêmes de la création, et qu'il l'a subordonnée entièrement à la personnalité créatrice de l'artiste.

Les stades du processus de la création et le rôle de l'imagination créatrice ont été étudiés par W. Wundt. Wundt a fortifié le point de vue scientifique et soutenu la pensée que nous trouvons les éléments de l'imagination créatrice dans n'importe quelle vie intérieure humaine, et que nous voyons ces éléments excessivement rehaussés chez l'artiste (88). Il a insisté sur le caractère synthétique de l'imagination créatrice, sur ce fait que l'artiste ne construit pas son œuvre d'une façon mécanique, en juxtaposant les détails comme dans une mosaïque, mais qu'il en possède, dès le moment de la conception, une image entière et complète. Et cette image première de l'œuvre, cette idée de la création, n'est pas acquise par un processus logique

(87) *Der Ursprung der künstler. Tätigk.* p. 285-301, 311.

(88) W. WUNDT, *Völkerpsychologie*, vol. II, *Die Phantasie in der Kunst*, p. 16, et vol. III, *Die Kunst*.

de la pensée, elle a surgi d'une façon spontanée et inconsciente aux moments de disposition créatrice (Eingebung) de l'artiste.

M. Dessoir exclut l'étude de la création artistique du domaine de l'esthétique et l'introduit dans le domaine de la science de l'art. Il paraît indiquer par là que l'étude de la création artistique doit posséder un caractère objectif autant que possible. Sans se prononcer catégoriquement, il fait un exposé du processus psychologique de la création en tant qu'il suit certaines lois de la vie intérieure, en tant qu'il passe par certaines phases ou étapes. En premier lieu, il parle de la « disposition créatrice » de l'artiste, qui l'introduit à la *conception*, à l'idée de la création. A la conception fait suite l'*esquisse*, qui prépare le quatrième stade, le processus de l'*exécution*. Il ne parle pas de l'incubation, du stade presque entièrement inconscient; à son avis, l'idée de la création mûrit et se complète pendant le travail même, pendant l'*esquisse* et pendant l'*exécution* (89). Vu le souci de M. Dessoir de donner à chacune de ses analyses un caractère de science de l'art, vu son scrupule par rapport à toute pensée plus ou moins audacieuse et plus ou moins métaphysique, Paul Moos caractérise le point de vue de Max Dessoir de « scepticisme esthétique », et dit à propos de lui, peut-être avec assez de justesse, « qu'en réalité, derrière toutes ses hésitations sceptiques se cache un idéalisme confus et embarrassé » (90).

(89) M. DESOIR. *Aesthetik und allgem. Kunstwiss.*, p. 229-240.

(90) P. MOOS. *Die deutsche Aesthetik der Gegenwart*. t. I, ch. IV.

C'est la méthode de la science de l'art qui est suivie, avec beaucoup de rigueur, dans l'étude de la création artistique par G. Semper, G. Hirth, A. Schmarsow et, d'une façon tout à fait systématique par E. Uitz. Nous aurons à étudier, en un chapitre à part, les fondements de la science de l'art.

L'œuvre de G. Semper est considérable (91). Il a essayé de découvrir les causes productrices de l'œuvre d'art en suivant une méthode génétique-comparative. Il expliqua la genèse des formes en partant de l'emploi auquel elles devait servir, ensuite en partant de la matière et de la technique; en troisième lieu, en se rapportant aux conditions économiques et au degré de culture des différents peuples; en dernier lieu, en ramenant l'œuvre à l'individualité de l'artiste lui-même. Il prend une position résolument contraire à l'esthétique spéculative; mais sa méthode n'est pas moins éloignée de la méthode psychologique de l'esthétique contemporaine (92). Semper pose les processus psychologiques de l'impression esthétique comme une suite de manifestations du sens du beau, qui ne demande pas à être soumis à l'analyse. Mais sans plus penser à la participation du sens esthétique, il fait dériver les valeurs esthétiques qui s'expriment dans les formes, des facteurs

(91) G. SEMPER. *Der Stil in den technischen und techtonischen Künsten oder praktischen Aesthetik*, Frankfurt, 1861. *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, Braunschweig, 1852. — *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig. — *Ueber die bleiernen Schleidergeschosse der Alten*, Frankfurt, 1859. — *Kleine Schriften*, 1884.

(92) Voir à ce sujet la thèse de A. FISCHER : *Die esthetische Anschauungen Gottfr. Sempers und die moderne psychologische Aesthetik*. Leipzig, 1904.

purement objectifs : il envisage la genèse de l'œuvre d'art par rapport au but, à la matière et à son devenir technique. L'œuvre d'art, pour Semper, est comme un compte-rendu de tous les moments actifs de son devenir — il s'agit donc de relever l'ordre et les lois de ce devenir pour en faire découler les principes généraux.

La méthode objective telle que Semper l'a appliquée à la création artistique, est certainement insuffisante pour expliquer l'art; mais, unie à la méthode psychologique, elle peut la compléter et la documenter avantageusement. Les données objectives de Semper, son esthétique pratique qui s'applique à l'étude des particularités de la matière et des procédés techniques, surtout à l'étude des formes et du style des arts figurés, les éléments et les lois de l'architecture qu'il a élaborés, sont un grand apport à l'esthétique, enrichissent l'esthéticien-psychologue et le munissent de sûres données d'évaluation.

G. Hirth (93) étudie les éléments de la physiologie de l'art, en insistant surtout sur l'organisation nerveuse de l'intellecte artistique, sur le caractère spécifique de la perception, de l'attention et de la mémoire de l'artiste. Selon Hirth, la vue immédiate ne donne à un artiste exercé qu'une manière de squelette, qu'il habille avec des images anciennes. Il admet des éléments nerveux spécialisés, qui supposent aussi une organisation, une éducation et une mémoire acquise particulière. Il

(93) G. HIRTH. *Physiologie de l'art*, trad. franç. p. Arréat, Paris, 1892. — *La vue plastique, fonction de l'écorce cérébrale*, trad. p. L. Arréat, 1893.

lui semble légitime d'attribuer à la main une mémoire spéciale.

G. Hirth a le mérite d'avoir insisté sur le rôle de la mémoire chez l'artiste, mais toute sa conception de la mémoire, comme toute sa psychologie se ramène entièrement à la physiologie : il étudie la mémoire comme fonction générale de la matière organisée, comme l'état dynamique durable de toutes les imitations, réflexes, sensations et images. La mémoire constitue la condition indispensable de toute activité intellectuelle ou plutôt cette activité même; grâce aux ramifications innombrables de ses voies et à leurs associations, elle remplit non seulement l'écorce cérébrale en toutes ses parties, mais domine encore *chaque fibre nerveuse de notre corps* (94). De même l'attention n'est pas autre chose à son avis qu'une tension nerveuse.

Hirth soutient fortement la thèse de l'hérédité: il espère que la science biologique arrivera un jour à la conclusion qu'à peu près tous les phénomènes, désignés par nous sous les noms d'aptitude spéciale, de talent, etc. ont pour base réelle la transmission des souvenirs, l'organisation acquise de générations antérieures. Dans la création proprement dite, il insiste surtout sur le travail de la conscience, sur l'effort qu'exige l'exécution, puisque « les images montent alors du fond de la mémoire latente et s'imposent formellement à l'artiste. » Par opposition à Wundt et à Dessoir, qui voyaient l'acte principal de la création dans la synthèse, Hirth admet même une sorte de travail de mosaïque, car

(94) G. HIRTH. *Physiologie de l'art*. trad. franç., p. 24, 25.

« il est très certain que l'éclair de l'inspiration ne frappe jamais d'avance tous les détails de l'œuvre d'art » (95).

D'après A. Schmarsow (96), l'attitude créatrice de l'homme envers l'univers est un fait nécessaire et tout à fait compréhensible : c'est une de ses attitudes envers le monde extérieur; c'est une de ses façons de s'entendre avec lui. Toutes les différenciations et modifications des formes de l'art s'expliquent par des lois psychologiques et physiologiques, donc par les fondements de la nature humaine et par les lois de leur développement : elles sont nécessaires, comme les fruits d'un arbre. Les lois fondamentales de toute création humaine sont : symétrie, proportion et rythme. Quelle en est l'origine ? La perception de la symétrie provient de la sensation de l'activité de nos deux bras, de nos deux yeux à la fois; celle de la proportion, de la perception de l'axe vertical de notre corps; celle du rythme, de l'exécution d'un mouvement. C'est en rapport avec ces trois sortes de perceptions que se fait notre expérience des trois dimensions. La force créatrice de l'homme se manifeste déjà dans les mouvements immédiats d'expression. Mais la création proprement dite est la réalisation de l'accord entre les lois de la nature humaine et les lois du monde extérieur.

Il faut mentionner encore l'œuvre de E. Grosse (97).

(95) G. HIRTH, loc. cit. p. 89.

(96) A. SCHMARSHOW, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* 1893. *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft im Uebergang vom Altertum zum Mittelalter*. Leipzig, 1905.

(97) E. GROSSE, *Les débuts de l'art*, trad. franç. Paris, Alcan, 1902.

Ayant étudié principalement le côté sociologique de l'art, il a envisagé les causes et les conditions de la création chez les primitifs. Ses recherches ethnologiques l'ont amené à la conviction que les principes de l'attitude esthétique de l'homme envers l'univers sont *toujours* et *partout* les mêmes. C'est une *tendance innée* vers la création, tendance représentée chez tout homme; elle est déterminée principalement par la *civilisation* de chaque peuple, mais elle ne subit que des modifications peu nombreuses et insignifiantes en passant d'une race à l'autre.

Ainsi, nous voyons que la notion de la création dans l'art est solidement établie dans l'esthétique allemande et l'effort d'un grand nombre d'esthéticiens, (dont nous aurons à étudier quelques-uns de très près), pour dévoiler et interpréter ce processus de création, paraît tout particulièrement considérable.

Outre les deux grands domaines d'investigation esthétique — celui de l'impression et celui de la création — l'esthétique allemande entreprend l'étude des problèmes de l'œuvre d'art prise en elle-même, l'étude des problèmes objectifs de l'art, tels que la forme, le style, la matière et la technique, les problèmes de la genèse, du développement et du système des arts.

Pour la plupart, ces études se rattachent étroitement à l'histoire de l'art, à l'ethnographie, à la sociologie et constituent l'objet de la science de l'art. Mais il y a aussi un grand nombre d'études philosophiques spéciales sur différents problèmes artistiques, des monographies esthétiques, qui ne rentrent pas dans la science de l'art. Telles sont, par exemple, pour le pro-

blème de la forme, l'étude de Hamburger (98); pour l'esthétique de la poésie, l'étude de R. Werner (99) pour l'esthétique de l'architecture, les études de Wölfflin (100), pour celle de la musique, l'étude de Stumpf, de Wallaschek, de Paul Moos (101) et beaucoup d'autres (102).

Des voies de la science de l'art, la plus large est celle de l'ethnologie. Il existe un grand nombre d'études consacrées à l'art des peuples primitifs des époques différentes. L'ouvrage le plus important est celui de E. Grosse. La méthode ethnologique est la seule qui convienne à la solution du problème de l'origine des arts. Toutes ses questions différentes : 1° Y a-t-il à la source de l'art une activité *sui-generis*, une activité esthétique originale ou l'art doit-il être ramené à une autre activité, le jeu ou le langage par exemple; 2° Y a-t-il une forme première de l'art qui aurait donné naissance à tous les arts particuliers; ou les formes différentes des arts se sont-elles développées indépendamment les unes des autres; 3° L'activité esthétique

(98) H. HAMBURGER. *Das Formproblem in der neueren deutschen Aesthetik*. Nous ne mentionnons que les œuvres de l'esthétique contemporaine. Pour l'étude spéciale du problème de la forme, il s'agit de s'adresser bien entendu aux grands représentants de l'esthétique formaliste, à Herbart et à son école. Nous aurons à aborder une solution toute spéciale du problème de la forme dans l'esthétique de R. Hamann.

(99) H. WERNER. *Lyrik und Lyriker*, 1890. *Beiträge zur Aesthetik*. — *Die Ursprünge der Lyrik*, 1923.

(100) H. WÖLFFLIN. *Psychologie der Architektur*. — *Renaissance und Barock*.

(101) A. STUMPF. *Anfänge der Musik*, 1904. — P. MOOS, *Modern Musicaesthetik in Deutschland*, 1902.

(102) Voir *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart. Enke. 1923, 1924.

se manifeste-t-elle dès le début d'une façon *pure*, ou est-elle mêlée d'autres facteurs moteurs non esthétiques, et quel est le rôle de ces facteurs dans le développement de l'art; 4° Peut-on conclure en général à une tendance artistique comme tendance première, et quelles en sont les formes le plus élémentaires? A toutes ces questions, l'esthétique ne pourra donner une solution satisfaisante que si elle recourt aux données de la science, si elle prend à son service l'ethnologie, l'ethnographie et la sociologie. W. Wundt, avec son œuvre capitale sur la psychologie des peuples, a contribué considérablement au développement de la science de l'art, de même que Schmarsow, E. Grosse et Semper. M. Dessoir, et surtout E. Uitz, par ses « fondements de la science générale de l'art », ont cherché à fonder la science de l'art comme une discipline indépendante de l'esthétique et comme une science plus complète qu'elle.

Étant donné la multiplicité des interprétations de l'activité esthétique, il va de soi que l'esthétique allemande ne peut pas poser une définition générale et unique de l'art. Les définitions qu'on donne de l'art dépendent entièrement du point de vue qu'on accepte, selon qu'on part de l'artiste ou du spectateur, qu'on envisage l'art au point de vue individuel ou social. Il en est de même pour la classification ou le *système* des arts. C'est le point de départ qui importe. Il peut être soit objectif, soit psychologique. Dès l'antiquité, on distinguait les arts spatiaux et les arts temporels. Plusieurs esthéticiens (F. Th. Vischer, M. Dessoir) acceptent entièrement cette base objective de division. Fechner a dis-

tingué les arts mobiles et immobiles; W. Wundt, les arts figurés et musicaux, (ce qui revient au même). Th. Lipps y a apporté beaucoup de complications et peu de clarté en classant les arts à deux points de vue différents : en partant de l'objet, en arts abstraits et concrets; et en partant du procédé suivi par l'artiste en arts « directs » et arts « indirects ». La plupart des esthéticiens modernes acceptent comme point de départ de la classification des arts, non l'œuvre d'art, mais l'attitude psychologique, soit l'impression esthétique, soit la création elle-même. Ainsi R. Hamann avec ses trois catégories fondamentales : musique, peinture et poésie, fait un essai intéressant de systématisation des arts et W. Döring, en partant de la liberté de la création artistique, construit un système des arts solide sur trois notions fondamentales : création libre, création suivant direction indiquée et métier artistique.

Ainsi, à côté de l'esthétique psychologique, il y a dans l'esthétique allemande contemporaine deux mouvements, plus ou moins distincts : 1°. Le mouvement critique qui, soit dirige l'esthétique vers la science de l'art et cherche même à la dissoudre dans cette science, soit l'isole de toute autre discipline lui parente et cherche à préciser son objet pur et propre; 2° le mouvement qui mène l'esthétique à la recherche des conclusions philosophiques et métaphysiques (103). Dans nos chapitres suivants nous aurons à nous occuper exclusivement du premier mouvement, tel qu'il s'exprime dans

(103) La « Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft », rédigée par Max Dessoir, reflète ces directions diverses de la pensée esthétique.

les œuvres de R. Hamann, de Müller-Freienfels et d'E. Ullitz. Nous laissons entièrement de côté le mouvement de « l'idéalisme concret », tel qu'il se traduit dans les nombreuses philosophies de l'art, dans les métaphysiques de l'esthétique et dans les travaux récents des esthéticiens comme P. Moos, Curt Habicht et beaucoup d'autres.

CHAPITRE II

L'ESTHÉTIQUE DE RICHARD HAMANN

Dans la préface à la première édition de son *Aesthetik* (1) Richard Hamann en parle comme des prolégomènes à son système d'esthétique à venir. Son petit volume ne fait qu'esquisser ce système, il ne prétend qu'à donner l'essentiel; et l'essentiel pour lui, c'est d'indiquer avec précision ce qui est purement et proprement esthétique, et de montrer la direction qu'il importe de suivre dans tous les champs possibles de l'esthétique. Hamann atteint ce but en dégageant l'esthétique de tous les problèmes qui ne constituent pas son domaine propre, en excluant d'elle toutes les opinions

(1) *Aesthetik*. R. Hamann, Leipzig et Berlin 1911; la seconde édition a paru en 1919. Outre cette esthétique, R. Hamann a écrit des études spéciales et des articles nombreux : *Das Romantische Naturgefühl* (Zukunft 1901) ; *Das Problem des Tragischen* (Zeitschrift für Philos. und philosophische Kritik Vol. 117, 118); *Das Symbol* (Berliner Dissertation 1902); *Architektur als Raumkunst* (Rheinlande 1905); *Individualismus und Aesthetik* (Zeitsch. für Aesthetik Vol. I) ; *Der Impressionismus im Leben und Kunst* (Cologne 1907); *Das Wesen des Plastischen ; Dekorative Plastik* (Zeitsch. für Aesthetik, vol. 3); *Aesthetik der Landschaft* (Rheinlande 1908); *Gewand und Plastik* (Rheinlande 1909); *Zur Begründung der Aesthetik* (Zeitsch. E. Aesthetik, Vol. 01, 2); *Die Methode der Kunstgeschichte und die allgem Kunstwissenschaft* (Monatshefte für Kunstwissenschaft 1910) ; *Das Wesen der Monumentalkunst* (Logos 1916, .2); *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter*, (Kunstgeschichtliches Seminar Marburg am Lahn); *Die Baugeschichte der Klosterkirche zu Lehnin u. die normanische Invasion in die deutsche Architektur d. 13 Jahrh*; *Kunst und Kultur der Gegenwart* 1922.

sur l'art et les question accessoires. Il en bannit tout ce qui appartient à la psychologie générale, à la physiologie, à la sociologie, à l'ethnologie; à son avis, si ces disciplines touchent parfois à des objets qui peuvent être envisagés aussi au point de vue esthétique, ce n'est pas une raison pour leur donner le titre d'esthétique sociologique, psychologique ou physiologique. Le domaine de l'esthétique chez Hamann est limité à tel point qu'il en détache même la psychologie de la création artistique; il la considère comme faisant partie de la psychologie, de la production spirituelle en général, et ne se rattachant à l'esthétique que par son contenu qui, au point de vue strictement esthétique, peut être conçu indépendamment des forces créatrices qui le produisent, simplement comme fait, comme expérience esthétique.

Le point de vue de R. Hamann est donc avant tout critique. Sans s'engager dans des discussions, il combat tous les esthéticiens qui dilatent le domaine de l'esthétique pour y faire entrer tous les problèmes qui se rattachent à l'art. C'est dans la pureté et dans la rigueur de la recherche que consiste son originalité; il serre les problèmes de très près et c'est ainsi qu'il arrive à constituer un domaine pur de l'esthétique, qu'il arrive à déterminer un objet propre de l'esthétique comme science spéciale.

Tout le contenu de l'esthétique de Hamann peut être considéré comme une sorte de déduction, construite sur quelques principes fondamentaux. En partant du principe de l'*isolement*, ou plutôt (dans la seconde édition revue) du principe de la *fin en soi* des perceptions

esthétiques, Hamann résout le problème si confus (même chez des esthéticiens tels que Guyau) des rapports entre les concepts *de l'esthétique, de l'art et du beau*. Tout en les séparant il indique leurs points de contact ou de croisement. Partant du même principe, il résout aussi le problème méthodologique de l'esthétique descriptive et normative. L'esthétique doit expliquer le sens profond de l'expérience esthétique par rapport à la vie intérieure, même par rapport à toute la vie de l'esprit, en général. Elle est science de l'esprit et la psychologie ne lui sert que de fondement. De là l'attitude négative de Hamann vis-à-vis de l'esthétique expérimentale.

La seconde édition suit les mêmes principes et les mêmes intentions que la première. Mais le point de départ de la recherche y est encore bien plus circonscrit, comme le dit Hamann lui-même dans la préface de cette seconde édition. La première partait de ce point de vue qu'indépendamment de tous les problèmes multiples de la science de l'art il existe un problème spécifique de l'esthétique et que l'essence de l'acte esthétique consiste en ceci qu'il est soustrait à tout ensemble possible de préoccupations pratiques et qu'il est isolé comme fait intérieur. La seconde pose la question encore plus étroitement et restreint le problème de l'esthétique à la recherche de la *valeur-fin-en-soi* de la perception.

Exposé de la théorie de Hamann.

Pour trouver le domaine propre de l'esthétique R. Hamann commence par en détacher tout ce qui ne lui appartient pas nécessairement. Il s'efforce d'éliminer tout

ce qui se rattache à l'esthétique par des liens peut-être bien étroits, mais qui ne fait pourtant pas partie de sa nature. Ainsi, il introduit clarté et précision là où l'on était habitué à ne trouver que des notions vagues et confuses.

Habituellement, on identifie presque la notion de l'esthétique avec celle de l'artistique : on croit que leurs domaines coïncident. On les identifie quelquefois au point de concevoir le beau dans la nature comme fait artistique. L'idéaliste Hegel et le naturaliste Conrad Lange tombent d'accord sur ce point. Cependant, il n'y a pas identité. Il est d'urgence pour l'esthétique de distinguer entre l'essence de l'esthétique et celle de l'art ; ce n'est que quand on connaît l'essence de l'acte esthétique pris en lui-même que l'on peut comprendre le rapport étroit qui existe entre l'esthétique et l'art, rapport qui est bien loin d'être équivalence ou identité.

Non seulement le plaisir esthétique que nous éprouvons vis-à-vis de certains phénomènes de la nature que nous appelons *beaux*, mais aussi l'analyse de la nature des *arts illustratifs* nous rend évidente la non identité entre les domaines de l'esthétique et de l'art.

Les arts illustratifs n'appartiennent pas au domaine de l'esthétique. Ils sont dans leur essence théoriques ou pratiques, mais non esthétiques. Hamann donne l'exemple suivant : Un juge d'instruction est chargé d'une affaire de cambriolages : il a pris note de toutes les circonstances du crime d'une façon conceptuelle et abstraite. Cependant, il tiendrait à posséder une image plus concrète et plus réelle, afin de vérifier les données fixées *in abstracto*. Une commission se rend à l'endroit

ou a été commis le délit et fait jouer par quelques acteurs la scène du cambriolage. La commission suit le jeu avec intérêt, certes, mais personne ne dira que c'est un intérêt esthétique. L'intérêt est théorique et pratique. De même si nous observons une contrée du haut d'une montagne et si nous ne tenons qu'à retenir les noms des villages que nous apercevons, si nous ne cherchons qu'à nous orienter, qu'à recueillir des données topographiques, notre préoccupation n'est pas esthétique. Si, au contraire, nous plongeons dans l'aspect du même paysage au point de ne pas entendre les noms des villages, ce même paysage devient esthétique.

Nos perceptions visuelles et auditives peuvent donc avoir des significations différentes. En premier lieu, nos perceptions peuvent servir d'instrument à un but quelconque, en détournant l'attention d'elles-mêmes et en l'attirant sur des concepts et des jugements correspondants auxquels elles-mêmes ne servent que d'illustration. La perception est alors *assujettie*, sa fin n'est pas en elle-même, son sens n'est pas le sien, mais un sens qui lui est étranger. Dans la vie pratique, elle est toujours telle. Mais il nous arrive aussi d'éprouver des perceptions qui nous intéressent pour elles-mêmes, qui nous saisissent, nous absorbent et nous délectent, qui ont leur fin en elles. Ce sont ces perceptions-là que nous appelons esthétiques, qui font l'objet de l'esthétique, non celui de l'art. Si l'effet esthétique est une des préoccupations de l'artiste, ce n'est pas la seule. Un grand nombre d'œuvres d'art, d'œuvres d'art *figuré* surtout, sont là pour concrétiser un concept, pour rendre évi-

dente une idée ; d'après Hamann, elles n'ont pas de valeur esthétique pure, elles ont une valeur *illustrative*, ou plutôt *démonstrative*.

Tout art religieux est illustratif, il vise à donner à l'objet de l'adoration, qui est vague et incertain, l'aspect d'une réalité intelligible et concrète. Le sens religieux, l'illustration d'une idée religieuse y est l'essentiel; elle est le souci principal de l'artiste. Si des facteurs esthétiques interviennent cependant, ce n'est qu'en accompagnant l'idée dominante, ce n'est qu'en s'accordant avec le contenu religieux. L'art religieux est le théâtre spirituel où la Passion du Christ est représentée de façon à susciter l'adoration.

L'art illustratif sert au culte. Si le culte est pratiqué par rapport à un fait social, c'est l'art *monumental* qui en résulte, tel que nous le voyons dans les monuments de l'art religieux ou dans ceux de l'art laïque. Monument signifie renforcement d'un souvenir, concrétisation et matérialisation d'une idée qui n'a plus de corps, qui n'est conservée que dans l'imagination. En tant que cette tendance de conservation a rapport à une personnalité, elle constitue la forme du *portrait*, « fait d'art, dit Hamann, qui a toujours préoccupé un grand nombre d'artistes mais qui n'a pourtant rien à faire avec l'esthétique » (2). Ainsi tous les tableaux historiques dont le rôle est de commémorer quelque fait, tous les portraits qui sont peints en vue du souvenir font partie du domaine des arts illustratifs.

Ces formes d'art ne se restreignent pas uniquement à la peinture, à la sculpture et à l'architecture, nous

(2) *Aesthetik* p. 13, 2^e édition.

voyons des formes de l'art monumental aussi dans les poèmes historiques du moyen âge, dans les épopées héroïques. L'histoire n'a rien d'esthétique, là même où, dans des descriptions poétiques, elle ne laisse rien à désirer au point de vue de l'art.

L'art illustratif s'étend aussi sur le domaine théorique et moral : grâce à l'interprétation artistique, une idée nous devient si évidente, si vivante comme exemple, qu'elle suscite l'imitation. Les fables servent d'illustrations aux prescriptions morales. Une théorie telle que celle de R. Groos, qui ramène l'art, surtout l'expression du corps humain dans l'art, à l'imitation intérieure, sous-entend toujours cette valeur spéciale de l'art, cette possibilité d'être exemple, de servir de modèle; elle néglige complètement la valeur proprement esthétique de l'art.

Ce n'est qu'à l'art illustratif tel qu'il le conçoit Hamann, à l'art du culte, au monument et au portrait que l'on peut appliquer l'esthétique idéaliste de Hegel; l'œuvre d'art a ici vraiment pour but de faire transparaître l'idée dans la réalité sensible. L'esthétique idéaliste suppose que tout art est illustratif. Tout art pur, tout art proprement esthétique lui échappe.

Au point de vue rigoureux et critique de Hamann, tout ce qui sert de démonstration scientifique ou morale n'a pas de valeur esthétique. Donc le point de vue esthétique n'est pas le seul point de vue de l'art et par conséquent, l'essence de l'art ne peut pas être tirée de l'essence de l'esthétique.

De même qu'une relation anesthétique, religieuse, scientifique, peut s'attacher à des faits de l'art, une rela-

tion esthétique peut s'attacher à des faits qui sont en dehors de l'art. Nous pouvons être impressionnés esthétiquement par les phénomènes de la nature et, non seulement par ce que nous appelons le beau dans la nature, mais aussi par tout fait de la vie, même le moins important, par tout geste, tout son, toute couleur. Les concepts de l'art et de l'esthétique sont donc loin de coïncider; ce sont des concepts qui s'entrecroisent: ils ont des points de contact importants, mais ils comportent aussi des larges domaines propres à chacun.

Dans la première édition, Hamann pose aussi la non identité des concepts de l'esthétique et du beau. Comme nous venons de le voir, tout fait, le moins important, le moins « beau », peu nous impressionner esthétiquement. La prostituée Gile Bobe de Franz Hals, quoique n'ayant aucune beauté, produit une forte impression esthétique. Esthétique est pour nous, non l'objet du beau, mais plutôt l'objet qu'on pourrait dire expressif (3). Et encore, à bien envisager ce point de l'objectivité, l'objet extérieur peut-il tout au plus susciter et faciliter l'impression esthétique sans en être la cause sûre. L'essentiel est l'état d'âme du sujet, sa disposition ou non disposition à recevoir l'impression; son degré d'éducation et de maturité esthétique y est aussi pour beaucoup.

Cependant, Hamann ne néglige pas l'étude des conditions de la valeur esthétique des perceptions. Certaines de ces conditions sont extérieures. Par exemple, dans l'atelier du peintre Wiertz, à Bruxelles, un ta-

(3) R. HAMANN s'éloigne ici de TH. LIPPS qui appelle beau tout fait ayant valeur esthétique. Il emploie ce mot dans son sens le plus étroit, tandis que Lipps le dilate jusqu'à la notion de l'esthétique.

bleau sans cadre représentant un grand chien est disposé à l'entrée en bas de la porte. L'impression est curieuse, mais elle n'a rien d'esthétique. C'est parce que l'art se mêle ici à l'ordinaire de l'existence; il ne s'en isole pas, il prétend à donner l'illusion d'une réalité pratique et quotidienne. Ce n'est que du «trompe-l'œil». Mais si nous encadrons le même tableau et si nous l'accrochons au mur, si nous l'isolons de toute expérience pratique possible, si nous fixons notre attention purement sur l'image elle-même, nous en recevons une impression purement esthétique. Le même tableau à l'église ou au musée peut produire des impressions différentes; dans le premier cas, nous sommes émus religieusement, dans le second, rien ne nous empêche de recevoir l'effet esthétique. Des conditions extérieures, ce que Hamann appelle l'*encadrement* peuvent donc devenir déterminantes pour l'impression esthétique, peuvent l'occasionner et la favoriser ou l'empêcher. D'autre part, ce sont surtout les circonstances de l'existence de l'individu, la profession, le travail quotidien que l'homme exécute, qui peuvent fixer et maintenir la conscience dans un certain état qui la rend inapte à l'impression esthétique libre. Pour un paysan, préoccupé de travaux agricoles et soucieux de la moisson, un champ d'orge évoque toute une suite de pensées qui sont loin d'être esthétiques, tandis qu'un citadin, libre de toutes ces préoccupations, en reçoit l'action esthétique. C'est donc l'aperception, la suite des représentations antérieures qui détermine d'avance l'impression au point de vue de sa qualité esthétique.

Le problème fondamental de l'esthétique revient donc

à considérer la *valeur fin en soi* des perceptions (4). Si un objet nous attire par lui-même, si son effet est tel qu'il se suffit, que nous le percevons pour lui-même en l'isolant de toute préoccupation pratique possible, nous sommes dans l'expérience esthétique. Hamann pose la valeur fin en soi de la perception comme une valeur spécifique, propre à l'humanité. La musique surtout rend évident que de telles valeurs existent réellement, qu'il y a des perceptions qui peuvent avoir du sens et de la valeur rien que par elles-mêmes. La musique est entendue pour elle-même, elle est fin en soi.

Mais comment se fait-il que des perceptions puissent avoir tant de valeur en elles-mêmes, se demande Hamann, car dans la vie ordinaire, nous trouvons que nous ne passons jamais assez vite des perceptions aux concepts qui peuvent déterminer nos actions. Demeurer dans la perception, s'en contenter et ne pas aspirer aux concepts, est une attitude rare par sa pureté. Dans l'expérience esthétique, il s'agit des perceptions immédiates et individuelles, qui diffèrent toujours, même quand elles traduisent les mêmes objets. Comment parvient-on à isoler une perception de toute signification étrangère à elle? Comment rend-on une perception *insignifiante* au point de vue pratique? Comment les perceptions peuvent-elles devenir *valeurs fin en soi*?

Posant d'abord qu'il convient de suivre ici une méthode téléologique appropriée à une science de l'esprit.

(4) Psychologue Français, E. Hennequin a insisté bien avant Hamann sur ce caractère fin en soi des perceptions esthétiques, « La critique scientifique » 1888. D'ailleurs, la notion de fin en soi, du désintéressé date de Kant.

et non la méthode psychologique expérimentale, Hamann se demande quelles sont les conditions de la valeur fin en soi des perceptions.

Nos perceptions déterminent habituellement nos actions; nous sommes orientés vers l'activité. Quels sont les facteurs qui supplantent les facteurs assujettis par l'action? Ce sont des facteurs qui fixent l'attention sur la perception elle-même, qui l'*isolent*, la *concentre* et l'*intensifient*. L'isolement, la concentration et l'intensification sont des conditions du caractère fin en soi des perceptions. Hamann étudie les constituants de ces conditions (p. 22-30). Il les envisage au point de vue de l'impression et de la création en même temps; donc, dans une certaine mesure, il les pose comme des données objectives de l'art.

Les facteurs d'*isolement* sont essentiellement ceux qui suppriment les rapports des contenus des perceptions avec les choses matérielles et, du même coup, excluent tous les modes possibles des rapports pratiques. En premier lieu, ce sont les *formes pures de la sensibilité*, telles que les successions de sons, les combinaisons de couleurs, etc... que nous percevons pour elles-mêmes, pour leur complexité individuelle. En second lieu, c'est le *caractère non réel et imagé* de la perception; ce caractère qui fait qu'une suite de jugements et d'actions qui s'adaptent à telle réalité matérielle, est inapplicable à la même réalité représentée dans l'art. Un animal féroce, représenté par la peinture, est perçu esthétiquement plus facilement que si on le contemplant en réalité. Ce n'est pas par l'addition de certaines qualités qu'augmente le caractère esthétique du fait, mais par le

retranchement de certaines conditions qui évoquent des associations pratiques, dans ce cas la peur.

En troisième lieu, c'est l'*encadrement*, une certaine façon de présenter l'œuvre d'art, le piédestal, le cadre, la scène, etc... qui facilite l'isolement des perceptions.

Et en quatrième lieu c'est l'*idéalisation*, le procédé fréquent des artistes, qui consiste à choisir un contenu fantastique et irréel autant que possible. Ce n'est pas que l'art atteigne alors à un plus haut degré de pureté esthétique que l'art dit réaliste; l'art réaliste peut être aussi esthétique, mais il exige un plus grand effort de la part de l'artiste créateur qui doit user des moyens plus forts d'isolement et d'encadrement.

Tout ce qui, dans une multiplicité des perceptions, les joint ensemble et les isole du même coup de tout autre objet, constitue le caractère de *concentration*, que possède toujours une perception fin en soi. Ainsi, sur un portrait, dit Hamann, le regard est concentré, il est dirigé vers l'intérieur. Si, au contraire, le regard est déconcentré et dirigé sur le monde extérieur, le portrait en reçoit facilement un caractère démonstratif.

L'*attitude contemplative* que l'on prend dans l'expérience esthétique peut être considérée comme un des constituants de la concentration esthétique; c'est elle qui donne la vue synthétique d'ensemble. En second lieu, la *totalité* et la *composition*. A l'attitude contemplative se joint la composition, qui donne un centre à l'œuvre, qui réalise la jonction des corps isolés dans un ensemble, dans une totalité, justifiée par une certaine activité commune. Le tout prend alors un caractère d'unité et de réciprocité, chaque détail étant détermi-

né par l'idée du tout qui est antérieure aux parties. L'attitude esthétique trouve alors toutes les conditions qui lui permettent d'être expérimentée intégralement.

Avec *l'intensification*, il en est de même qu'avec la concentration; intensification et concentration compensent ce que l'impression esthétique a perdu par rapport à la vie ordinaire : notamment son rapport avec l'ensemble de l'existence, la détermination de l'action par l'impression. L'expérience esthétique ne vaut pas par son rapport à autre chose, mais elle vaut par elle-même parce qu'elle est intense et concentrée.

Hamann étudie les constituants de l'intensité de l'acte esthétique :

1° Le caractère *d'actualité*, qui nous fait prendre quelquefois l'œuvre d'art pour un fait de la réalité,

2° Le caractère de *nouveau*, d'inconnu;

3° *Le choix des faits intéressants ou sensationnels*;

4° L'intensité de l'impression, outre les données pures de la sensibilité, peut se constituer par la réalisation des *contrastes*, telles les couleurs fortes au milieu du gris ou un arrêt brusque au milieu des sons;

5° Le caractère de *vivacité* et d'*irritation*; l'impression augmente grâce à la rapidité du changement, à la multiplicité des sensations vécues pendant un court moment. L'art condense et fait agir d'un seul coup des faits qui, dans la nature, sont séparés par de grands intervalles de temps et d'espace et qui n'arrivent à la conscience que successivement;

6° Le *prêt de l'âme aux objets*. La perception des états intérieurs, tels que les actes de volonté, les impulsions motrices, les sentiments de tension, de plaisir et

de déplaisir, de peine et de joie, évoque en celui qui subit l'impression, le réveil des états analogues qu'il reporte à son tour sur les objets perçus esthétiquement. L'expérience esthétique est ainsi excessivement intensifiée. Nous voyons que R. Hamann ramène à un des facteurs de l'intensification de l'impression cette attitude « *einfühlend* » que d'autres esthéticiens considèrent comme jouant le rôle primordial (5).

7° Hamann parle de la *suggestion*, qui sert à l'intensification et enfin,

8° Il passe à l'évaluation du rôle du *facteur associatif* dans l'intensification de l'impression esthétique. A son avis, il ne s'agit pas de percevoir l'œuvre d'art d'une certaine façon déterminée comme le pensent les critiques d'art. La vie esthétique est justement le domaine où un large champ est laissé aux associations arbitraires, car l'isolement et la liberté de l'acte esthétique effacent la contrainte du devoir, le souci éternel de ne pas perdre de temps, de ne pas s'abandonner à l'imagination. On peut nommer ce facteur associatif : *facteur de l'activité intense* du sujet. Mais Hamann croit nécessaire d'en limiter le rôle. On a tort de considérer l'imagination comme le fondement de l'expérience esthétique en général. Une perception dont le sujet lui-même crée le contenu se rapproche bien de la création artistique; elle n'est plus l'impression esthétique qui se soumet à l'action du fait d'art; c'est un *jeu* créateur qui, par cela qu'il sait procéder avec une ligne, une ombre, une lumière, de la même façon qu'il procède avec une œuvre d'art par excellence est l'ennemi de l'art et de l'artiste.

(5) Dans la suite nous aurons à revenir sur ce problème.

car il rend l'artiste superflu. L'utilisation de la liberté esthétique pour un jeu arbitraire des associations est un plaisir tout particulier qui ne contribue pas à la solution des problèmes de l'esthétique et de l'art.

C'est surtout l'esthétique du contenu (Inhaltsästhetik) qui, de l'avis de Hamann, insiste sur l'expression, sur les facteurs qui constituent l'intensité de l'impression esthétique, tandis que l'esthétique de la forme insiste sur le facteur de la concentration. Mais, en réalité, aucune de ces deux tendances prises à part ne manifeste l'essence de l'acte esthétique; c'est leur fusion qui la réalise. C'est le grand savoir de l'artiste de les introduire l'une et l'autre et de les tenir en équilibre.

Hamann envisage l'expérience esthétique par rapport à l'existence quotidienne en général et par rapport à la vie normale en particulier. De petits faits esthétiques peuvent nous arracher de nos soucis quotidiens et peuvent nous amener aux expériences isolées et en soi. C'est la force de l'œuvre d'art qui n'est soumise qu'à sa propre loi, c'est le facteur esthétisant de la nature, qui en sont cause. Hamann appelle de tels faits esthétiques des *interruptions* de notre vie journalière, des récréations de la tâche quotidienne. Dans l'acte esthétique, nous nous reposons de la contrainte du devoir. Il est clair que l'objet esthétique doit posséder une puissance en soi, pour pouvoir nous arracher au despotisme des devoirs. Des interruptions réelles de nos occupations quotidiennes, des loisirs, tels que les soirées après une journée de travail, quelques heures libres, quelques fêtes nous disposent pour des impressions esthétiques. Mais un superflu de forces est pourtant indispensable à

l'acte esthétique libre; aux moments d'épuisement et de fatigue physique et psychique, nous ne sommes pas aptes à être impressionnés esthétiquement.

L'acte esthétique est un acte de liberté complète; dès qu'on exige de l'acte esthétique qu'il poursuive un but quelconque, qu'il produise un effet moralisant, on exige qu'il ne soit pas esthétique. Le moral n'est pas exclu de l'esthétique, mais un fait moral n'ajoute pas plus de valeur au fait esthétique qu'un fait immoral. Ce qui est immoral, irrationnel, au point de vue de l'existence pratique peut, pris et isolé, influencer d'une façon esthétique comme perception pure. Dans l'antropomorphisme esthétique, où nous prêtons à tout être une âme, une vie intérieure, nous prenons un point de vue plus profond plus authentique de notre conception du monde, tandis que, dans la lutte des devoirs, nous abandonnons ce point de vue profond, nous partons de la loi indifférente et dure de l'Etat.

La suppression des occupations quotidiennes qui tiennent la place à la vie esthétique peut être désirée aussi au point de vue moral : l'expérience esthétique joue alors le rôle de vacances morales. Dans l'art, nous pouvons vivre des passions que notre vie exclut. C'est dans ce sens-là que valent les paroles de Schiller que l'homme ne devient homme que dans la liberté de l'expérience esthétique. L'impression artistique s'exprime souvent comme une décharge des affections et des passions tendues. C'est ainsi que Hamann interprète la catharsis d'Aristote. L'art ne perd pas ainsi son rôle d'élever, de perfectionner l'homme, de rétablir de temps en temps l'homme dans l'homme. Mais ce n'est pas là l'essence

ou le but de l'expérience esthétique, c'en est une conséquence qui peut se produire partout où l'expérience est librement choisie.

Si le problème des rapports de la moralité et de l'art nous paraît si difficile, c'est parce qu'il s'y agit non seulement du contenu objectif de l'œuvre d'art, mais aussi de la capacité du sujet à isoler l'acte esthétique, à en exclure tous les rapports possibles avec la vie pratique; il s'agit non moins de la *maturité* esthétique du sujet. Il est fort difficile de régler la pratique de l'art (censure) de façon à ne léser ni la conscience morale de ceux qui sont loin de la maturité esthétique, ni les prétentions légitimes de ceux qui l'ont atteinte.

Hamann critique à son point de vue « l'esthéticisme » et le romantisme, ces formes spéciales que prend parfois l'introduction trop complète de l'élément esthétique dans la vie. Quant au naturalisme, c'est un point de vue qui, selon lui, suppose un manque de maturité esthétique.

Hamann prend aussi une attitude critique vis-à-vis des théories esthétiques. Le seul point de vue qu'il accepte est le point de vue gnoséologique; c'est parce qu'il traite du rapport de la perception esthétique à sa valeur réelle est objective; il s'abstient entièrement d'aborder le problème de la détermination des contenus des objets esthétiques. Le point de vue gnoséologique date de Kant, qui qualifia l'attitude esthétique d'attitude désintéressée et « libre ». Tout en approuvant cette idée de Kant, et tout en la rapprochant de sa propre conception, surtout du concept de l'isolement, Hamann trouve le terme « désintéressé » fort mal choisi, car nous

sommes intéressés à la perception. Il interprète dans le même sens le terme « libre » employé par Kant. Pendant l'acte esthétique, le sujet est vraiment libre, indépendant de tout ce qui est pratique. Hamann examine aussi la conception de Jonas Cohn. Ce dernier a appelé les valeurs esthétiques *intensives*, par opposition aux valeurs *consécutives*. Il entend par là l'isolement de la perception, son indépendance par rapport au but et par rapport à l'application conceptuelle. Mais, remarque Hamann, ce n'est pas la valeur qui est intense, c'est l'attitude. Tout en recommandant l'*Allgemeine Aesthetik* de J. Cohn, (6) avec laquelle sa pensée s'accorde sur beaucoup de points, Hamann reproche à J. Cohn de construire son système sur une philosophie des valeurs qui ne fait que compliquer et déplacer inutilement certains problèmes.

A son avis, il n'y a que l'esthéticien Münsterberg qui ait posé l'isolement comme le caractère le plus significatif de l'attitude esthétique (7). Mais Münsterberg conçoit l'isolement trop objectivement, comme isolement de la complexité réelle donnée; il insiste sur l'objet isolé et non sur la perception vécue d'une façon isolée par le sujet. Hamann admet cependant que ces esthéticiens touchent à l'essence de l'esthétique tandis que Conrad Lange, avec sa théorie de l'illusion et Witasek avec sa notion des représentations des sentiments, n'y parviennent à peu près pas.

(6) Préface p. 6.

(7) HAMANN paraît ignorer M. J. BALDWIN qui reconnaît aussi l'isolement comme le caractère principal de l'acte esthétique. Voir *L'art et la Morale* dans *Foi et Vie* 1910.

La critique sur laquelle Hamann insiste le plus se rapporte à la théorie de l'Einfühlung, surtout comme théorie prétendant servir d'explication suffisante à l'acte esthétique dans toute sa complexité. L'Einfühlung suppose un jeu arbitraire de l'imagination. Elle passe trop facilement des données les plus simples de la sensibilité aux faits humains les plus importants. On pourrait de la sorte, dit Hamann, imaginer des drames entiers à propos d'une figure mathématique (p. 31). A son avis, cette théorie nous éloigne de l'essence de l'esthétique rien que par ce fait que les théoriciens de l'Einfühlung se voient contraints de distinguer une Einfühlung esthétique de l'Einfühlung anesthétique, donc en dernière analyse de fonder l'attitude esthétique sur autre chose que l'Einfühlung, Hamann relève contre cette théorie l'objection tant de fois formulée : ce qu'on appelle Einfühlung se produit à l'occasion de toute perception d'un fait de conscience d'autrui, même d'une perception anesthétique, tel par exemple le jugement qu'on se fait des pensées et des intentions d'un homme d'affaires ou d'un diplomate avec qui l'on est en rapport. Ici nous partons aussi de nos propres faits psychiques, de nos expériences individuelles que nous prêtons à notre vis-à-vis, nous devons pénétrer dans sa conscience, nous y infuser pour la comprendre. Hamann voit une fausseté dans l'explication elle-même, dans cette idée des adeptes de l'Einfühlung, que nous ne sentons à propos de l'objet et que nous ne lui prêtons que notre propre sentiment. Aussi peu nous nous voyons nous même dans une ombre qui est pourtant une image nous appartenant et prêtée par nous à l'om-

bre, aussi peu nous nous sentons nous mêmes dans les sentiments que nous éprouvons à propos d'un objet extérieur à nous (p. 50).

C'est surtout l'excès de subjectivité que la théorie de l'Einfühlung autorise, le champ trop libre ouvert aux associations et le caractère trop personnel laissé aux sentiments qui déplaisent à Hamann. A son avis, le grand danger de la théorie de Einfühlung consiste dans ce qu'elle évalue trop médiocrement la forme et le contenu de la perception immédiate que fixe l'œuvre d'art et que l'apport du sujet ne fait que renforcer; elle laisse le rôle principal aux sentiments inobjectifs (Gegenstandslos) et écarte entièrement le contenu propre de la perception, de telle sorte qu'il en résulte non seulement une musique pour les non musiciens et une peinture pour les aveugles de couleurs et de formes, mais le goût médiocre se voit autorisé à juger des œuvres d'art les plus compliquées, pourvu qu'il ait éprouvé à propos d'elles quelque sentiment.

Dans sa préface, Hamann parle de l'esthétique de Th. Lipps. Il dit que Lipps défend avec une dialectique admirable la théorie si insatisfaisante de l'Einfühlung. Au lieu d'étudier les données réelles, il oblige les choses à prendre un caractère esthétique, il le leur prête, il le leur impose là où les choses ne le possèdent aucunement. L'effet que produit l'œuvre brillante de Lipps est plutôt un effet esthétique que l'effet scientifique qu'on doit attendre d'une étude de l'esthétique, ce qui témoigne, selon Hamann, d'un manque de style, car l'esthétique doit chercher le pur savoir, l'étude précise de son objet et non se laisser influencer par son objet d'étude;

elle ne doit pas parler sur un ton poétique et chercher à créer elle-même un effet esthétique (p. 133). Hamann s'exprime de la même façon à propos de l'œuvre de J. Volkelt, dominée par le même point de vue de l'Einfühlung, mais encore renforcée du côté du sentiment. Il y voit plutôt une interprétation esthétique, une disposition poétique que des concepts rigoureux et une quantité démesurée de faits et d'exemples, qui déplaisent parce qu'ils ne sont pas rangés systématiquement. Il en conclut que, si l'on traite l'esthétique de « problème pour les dames », c'est cette manière de la traiter qui en est cause. (Préface p. 5).

De toutes les théories esthétiques, celle que Hamann considère comme la plus intéressante est celle du *jeu*, à cause du caractère important qui est commun au fait esthétique et au jeu : l'*activité fin en soi*. Le concept d'isolement embrasse les concepts de l'esthétique et du jeu. Mais ce n'est pas là une raison de subordonner l'expérience esthétique au jeu. De même que tout fait esthétique n'est pas fait artistique, de même toute activité qui produit l'isolement n'est pas jeu. Ces domaines n'ont de commun que quelques points. Pour Hamann, la théorie du jeu demeure insuffisante tant qu'elle n'explique pas l'essence du jeu et ne répond pas à cette objection que pendant l'acte esthétique nous sommes sérieux sans qu'il soit question du jeu. Ce n'est pas pour Hamann une différence de contenu qui transforme un fait de jeu en fait sérieux; c'est la façon dont l'acte se présente à l'ensemble de l'expérience qui importe; un homme de lettres qui, en plein air, coupe du bois pour son hôte ne fait que jouer, tandis que la même action

accomplie par l'hôte lui-même est pour lui du sérieux le plus amer. Tout en concevant comme impossible l'explication de l'attitude esthétique par le jeu, Hamann trouve la parenté bien proche. La différence la plus importante, à son avis, c'est que l'impression esthétique est une attitude réceptive, tandis que le jeu est une activité (corporelle ou spirituelle). Dans le jeu proprement dit, Hamann voit pousser une branche spéciale qui correspond aux arts illustratifs dans le domaine de l'art ; et ce sont le sport et les fêtes (*Festlichkeit*) ; le premier correspond à la démonstration, les secondes au culte.

Pour préciser le domaine de l'art pur, qu'il appelle l'art esthétique, Hamann étudie les *modifications de l'expérience esthétique*. C'est, en premier lieu, l'art décoratif. L'art pur nous arrache à la vie journalière, l'art décoratif nous y attache. Il décore la vie et la rapproche de l'art. L'art décoratif est en opposition radicale avec l'isolement esthétique, car il n'est pas *fin en soi*. L'élément décoratif est subordonné à un tout, il en suit la direction, *il accompagne* des perceptions *fin en soi*. Tels ornements qui, par eux-mêmes, produisent des impressions profondément esthétiques doivent être considérés comme déplacés. Dans la mesure où une décoration nous attire et nous fascine par elle-même, elle n'est plus décoration, mais art pur, esthétique par excellence. Le décor devient esthétique dans la mesure où il dépasse son but, où il devient réalité qui suffit à l'activité esthétique. La décoration s'oppose aussi à l'intensification et à la concentration qui suivent nécessairement l'isolement. Tout ce qui est criard, excessif, ne sied pas

au décoratif. L'art décoratif est l'art de l'arrière-plan; il n'est que l'accompagnement qui doit créer une certaine atmosphère esthétique, celle « Stimmung » nécessaire à l'art pur et utile à la vie : tel un rideau de théâtre, telle une marche militaire.

Le contraire de la tendance décorative est le purisme, qui renonce entièrement à la décoration; c'est l'opportunité et l'utilité pures, rien de superflu. Mais ici justement, la décoration devient criarde, dit Hamann, elle attire l'attention parce qu'il y a en elle trop de manque.

L'élément décoratif introduit partout dans la vie l'ordre esthétique, réciprocité et accord complet; l'existence est harmonisée, les difficultés de la vie sont facilitées grâce à l'ornementation. On trouve dans la nature générale de l'homme l'une des causes de l'art décoratif, elle est dans la faculté de percevoir qui embrasse un objet avec plus de facilité quand il est soumis à un ordre. On apprend des poésies avec plus de facilité que de la prose. Par opposition à l'art pur, l'art décoratif est l'art de la vie quotidienne. Il suspend votre activité, votre vouloir; un fait qui exigerait de nous un effort s'exécute de lui-même, accompagné de l'art décoratif. Nos jambes fatiguées marchent d'elles-mêmes au rythme d'une marche. Ce qui se faisait par devoir devient activité libre grâce à l'art décoratif. La vie reçoit légèreté et grâce là où pesait le devoir, l'art décoratif procure donc à la vie un certain degré de cette liberté que l'on ne connaît pleinement que dans l'art pur. Il est de la nature de l'art décoratif de suivre les changements du temps, la mode.

L'art de la réclame est, selon Hamann, une

seconde modification de l'expérience esthétique. Au premier abord, la réclame nous paraît n'avoir rien à faire avec l'esthétique, c'est un fait asservi à un but, même à un but tout à fait pratique; elle vise le marché, le commerce. Elle s'oppose aussi à la « *Stimmung* », à cet état d'âme, à cette atmosphère esthétique que crée l'art décoratif. Pourtant le fait même que tant d'artistes travaillent pour la réclame nous oblige, selon Hamann, à considérer les affiches comme des modifications des faits esthétiques. Il y a donc un moment esthétique dans l'art de la réclame. Hamann sait très bien que ce moment ne doit pas être cherché dans sa fin même, l'impression de réclame, car là nous sommes tournés vers un but qui a son sens dans la vie pratique. Prise dans son ensemble, l'affiche est démonstration, indication; cependant, elle comporte un moment esthétique : c'est le *premier* moment de l'impression; il porte un caractère vraiment pur : notre attention, qui était ailleurs, est attirée et fixée sur un objet plaisant, sur un roc solitaire au bord de la mer par exemple; nous en subissons l'impression esthétique jusqu'à ce que nous ayons lu l'inscription, par exemple : « Sunlight Soap est le meilleur ».

L'art de la réclame est, en premier lieu, l'art de réveiller notre attention. De même que l'art pur, il nous arrache donc au quotidien. Mais l'art esthétique n'y sert que d'amorce pour saisir notre attention et pour la porter ailleurs, sur telle marque, telle maison de commerce. Donc l'isolement esthétique a lieu *au début*, pour disparaître bientôt et pour se transformer en valeur étrangère. Toute la poésie didactique, la poésie à

tendance, par exemple les fables, appartiennent à l'art de la réclame.

Dans le domaine des rapports esthétiques élémentaires, où d'autres esthéticiens ne voient que les rapports les plus simples des sons et des figures, Hamann introduit des problèmes aussi importants que ceux de l'*individualité*, de la *forme* et des *excitants sensibles*. Il conçoit l'individualité comme l'*élément* qui sert de fondement à l'expérience esthétique et il s'étonne que son importance capitale soit si peu reconnue des esthéticiens. Il étudie les deux qualités qui appartiennent à l'individualité : la *totalité* et l'*originalité*. L'individu a le caractère d'unité, de quelque chose de total qui ne peut être ni divisé, ni constitué par simple accumulation des parties. La mélodie dans la musique nous donne l'exemple d'une telle unité. Elle a son commencement et sa fin et si nous la dissocions en parties constituantes, chacune de ces parties prise à part ne nous satisfait pas, mais nous pousse à en connaître la suite. Ce n'est que la synthèse des parties successives qui constituent la mélodie et en fait une unité. La mélodie possède son caractère d'indépendance et d'individualité, qui ne disparaît pas si on la transpose d'une gamme dans une autre. Mais si les parties qui la constituent se ressemblent entièrement, elle perd son caractère d'unité individuelle et d'ensemble fermé, elle devient simple accumulation et agglomération. Une répétition de tons semblables n'aboutit pas à une fin nécessaire. Dans la peinture, c'est la figure achevée, la figure centrale qui correspond à la mélodie de l'œuvre musicale : elle exprime l'individualité. Dans la poésie, c'est un certain

arrangement des mots et des phrases qui constitue cet ensemble expressif et vivant, l'individuel. Et plus ces formes sont monotones et ressemblantes, plus elles perdent en individualité.

C'est surtout *l'originalité* qui fait le fort de l'individualité. Plus un ensemble est singulier dans sa totalité, plus il nous impressionne comme individuel. Plus au contraire il ressemble aux autres ensembles, plus souvent nous le rencontrons dans la vie, plus il est typique, inindividuel. Singularité, particularité et différenciation de l'objet sont les qualités qui en constituent l'individualité. Extérieurement, il s'y ajoute le caractère de nouveauté qui vient de ce que le fait esthétique ne se produit qu'une fois; l'originalité du fait perd incontestablement à la répétition. La cause de ce caractère individuel de l'impression esthétique est à chercher dans le processus de la création artistique.

La vie pratique vise le typique, l'ordinaire, le légitime, la vie esthétique au contraire cherche l'extraordinaire, l'individuel. La voie de la science est celle de la vie pratique. Tout savoir est dirigé vers le général; le particulier et l'individuel sont ramenés aux groupes, ils sont classifiés et soumis aux lois générales. La science passe du cas individuel au concept général, et plus encore, la science moderne cherche à dissoudre tout fait et toute particularité en une somme d'éléments et de processus élémentaires; elle cherche à les expliquer à l'aide d'atomes, de molécules et de mouvements vibratoires. Il ne reste rien de l'ensemble des parties différentes, tout devient nombre d'éléments homogènes. Pour être bon médecin, bon tailleur, il ne s'agit pas d'être indivi-

duel : plus un médecin est bon, plus il y a à souhaiter qu'il y ait davantage de ses pareils. La moralité même soumet l'homme aux principes et aux lois générales. Il n'y a qu'un rapport éthique qui paraît ne pas négliger l'individualité : c'est celui de la *propriété*. *Le mien* ajoute au monde éthique un peu d'individualité. Mais ce n'est que dans la vie esthétique que l'individualité devient valeur et fin en soi.

Si c'est le charme de la nouveauté, de l'originalité qui procure au fait esthétique notre attention, qui nous arrête, nous fascine, c'est la totalité, l'unité de l'ensemble individuel, qui se charge de limiter, d'isoler et de concentrer l'impression. L'individuel, fait élémentaire d'expérience esthétique est considéré par Hamann comme un élément de première importance, car ce n'est qu'à l'aide de l'individuel que l'expérience esthétique se réalise dans toute sa complexité. L'individuel est le centre vivant et mouvant de toute œuvre d'art. Une unité individuelle quelconque peut être dissoute en unités plus petites, une poésie en strophes, une mélodie en phrases musicales, de même que des individualités déjà complexes peuvent être associées en unités supérieures, tels que des vers en sonnets, des figures en groupes, des actes humains en activité humaine, etc... De ces éléments esthétiques individualisés se constituent des groupes esthétiques. Et cette jonction, ce groupement, constituent les principes formels de l'expérience esthétique totale, ceux de la création, de la composition artistique.

Ainsi c'est le facteur d'individualisation et de formation originale qui complique et enrichit le processus esthétique et qui rend plus difficile la perception esthétique.

tique; seule une éducation esthétique méthodique peut faciliter par exemple le passage de l'audition de simples mélodies à l'audition des compositions plus complexes.

Là où la complexité intérieure est remplacée par une trop riche diversité, nous avons à faire à une forme inférieure du goût esthétique. Ainsi la *variété* et même l'opéra, à cause de la richesse, de l'abondance, de la multiplicité et de la diversité des impressions, sont pour l'esthéticien rigoureux, tel que Hamann, des formes d'art qui supposent un goût esthétique très peu élevé et une conscience esthétique peu développée.

L'individualité est donc le fondement de la composition artistique d'une part et un élément important de toute expérience esthétique d'autre part; mais elle n'en constitue cependant pas tout le contenu. Les données de la sensibilité, le sentiment, le sens humain que l'on ajoute aux faits esthétiques, tous ces attributs y participent et se trouvent en relation de réciprocité avec le mouvement d'individualisation. Plus l'individualité est intéressante, plus elle se passe des charmes décoratifs et des contenus moraux; et inversement, plus l'impression est riche en détails, plus le motif individuel en peut être pauvre. Ainsi les peintures de Franz Hals impressionnent par les physionomies et par les poses intéressantes des êtres représentés, tandis que les têtes de Rembrandt saisissent par la profondeur de l'expression. Hamann rattache à ses vues sur l'individualité les théories qui posent le principe de l'unité dans la multiplicité, à son avis ces théories rendent justice à l'élément de l'individualisation.

Ce même souci de préciser à l'extrême le rôle et la portée des différents facteurs esthétiques dans l'art et dans la vie esthétique en général a conduit Hamann à une conception aussi originale que discutable du problème de la *forme*. La forme que l'on est habitué à considérer comme la marque de l'artistique par excellence, telle que l'entend Hamann, ne joue pas seulement un rôle médiocre dans l'art; elle est un facteur hostile à l'art pur. A son avis, c'est le rôle important que le *beau* et la forme jouent dans notre vie journalière, qui nous a fait mettre ces principes au centre de l'esthétique; en réalité le beau et la forme, rien que par eux-mêmes, ne sont pas aptes à constituer l'acte esthétique (p. 84).

On a cherché à expliquer l'acte esthétique par l'expression (*Inhaltsaesthetik*). On a prétendu que c'est l'expression qui nous mène du domaine superficiel de la forme à la profondeur de l'expérience esthétique émotionnelle, et que la forme en dernière analyse n'est que symbole d'une vie intérieure. Mais l'expression, dit Hamann, est un contenu et, comme tel, ne peut constituer et caractériser l'esthétique s'il lui manque le caractère d'isolement.

Hamann soutient d'une autre façon la thèse de la non valeur esthétique de la forme. Il prouve que la forme pure par elle-même ne peut pas constituer l'expérience esthétique, elle ne fait que *collaborer avec d'autres facteurs plus importants*. Du même coup, le beau, attribut de l'art qui repose sur la forme, doit être considéré comme dépendant et déterminé par opposition aux caractères de liberté et de fin en soi des perceptions de l'art pur qui ont leurs racines dans l'individualité. Ha-

mann va plus loin : dans la vie pratique, la forme joue un rôle plus grand que dans l'expérience esthétique libre. Et si la forme apporte quelque chose d'esthétique dans la vie pratique, c'est de l'esthétique décoratif.

Que l'impression esthétique n'est pas due à la forme, nous le voyons par ce fait que des architectures rigoureusement classiques nous laissent froids, tandis que nous sommes ravis en face des ruines. La beauté d'un édifice bien fait et bien proportionné doit posséder quelque autre valeur, qui n'est pas celle qui nous introduit dans un état d'isolement esthétique.

Hamann passe en revue les processus de la forme et évalue leur portée esthétique. Le rapport le plus simple est celui de la *pureté* des couleurs, des lignes, des sons. Il n'y a rien de plus ennuyeux qu'une surface colorée d'une pureté parfaite dont les éléments sont d'une égalité absolue. Des unités telles qu'un cercle, qu'une ligne droite, qui ont le plus de forme sont le moins intéressantes possibles au point de vue esthétique : ce qui s'écarte des formes pures nous paraît plus intéressant.

Dans l'esthétique expérimentale, ce n'est que la forme dans ses aspects les plus simples, qui constitue l'objet de l'étude ; et comme la forme n'est pas tout, l'esthétique expérimentale est loin d'épuiser l'acte esthétique.

D'autres processus de la forme, tels que l'harmonie, la rangée et l'enfilade, les états horizontal et vertical, la symétrie, le rythme, les nuances, crescendo et decrescendo, etc... tous ces procédés sont des formes de la perception. Les données de la sensibilité, qui se présentent ainsi, pures, égales, harmonieuses, proportion-

nées, mesurées, peuvent être perçues avec plus de facilité par notre conscience. Elles correspondent à une certaine légitimité de la conscience, elles lui sont familières et leur perception se fait d'elle-même.

A ces formes innées de la perception se joignent encore des formes acquises par la répétition des impressions. Toute perception qui ressemble à une image déjà introduite dans la conscience et qui ne se fait pas remarquer par quelques traits spécifiques et nouveaux est conçue par nous sous la forme du type. Le type contraste avec l'individualité, dont l'expression n'est pas forme (inerte), mais création (vivante). (*Das Typische ist Gegensatz zum Formlosen aber Gestalteten der Individualität.* p. 90). Ce que nous voyons toujours dans les choses et dans les phénomènes s'impose d'une telle façon à notre conscience que la part du nouveau, de l'individuel reste inaperçu, les traits communs et typiques prédominent. La valeur du type consiste dans ce que la perception de l'objet est facilitée, car elle est préparée d'avance dans la conscience.

Dans toutes ces formes de la perception, on peut voir la logique immanente de l'intuition sensible, parce que tout y est en rapport de réciprocité légitime; la conscience glisse avec facilité d'un fait à un autre, l'un est conditionné par l'autre et la forme intérieurement créée (*Die Gestalt*) trouve son corps, sa réalisation dans la forme extérieure, préparée d'avance.

Toute notre vie roule sur des formes. Nous ne faisons que les suivre plus ou moins mécaniquement. Nos manières de conversations, notre façon de nous tenir en société, le bon ton, tout cela s'apprend dès l'enfance

comme forme nécessaire et tout cela embellit notre existence. Nous appelons laid ce qui dénonce un manque de forme. La forme galvanise notre activité psychique qui se déploie sans efforts, car la forme correspond à une prédisposition de la conscience. Tout ce qui a une forme est préparé à être conçu par notre conscience sans que nous y prêtions une attention spéciale. L'ordre de notre entourage, l'arrangement de nos meubles nous aide à trouver facilement ce que nous cherchons; l'ordre facilite, débarrasse notre mémoire. *La forme est le principe de régularisation de l'existence: c'est le principe de la bureaucratie* (p. 92). Comme telle elle est indispensable, mais comme telle elle est auxiliaire, elle n'est pas fin en soi. Elle s'adapte aux faits, elle économise du temps et des forces; elle fait que, ce qui ne se produisait qu'avec attention et effort de volonté, se produit de soi-même sans que nous ayons à y penser. Notre activité suit son chemin tracé comme un mécanisme remonté. En suivant la mesure dans une marche, nous oublions que nous sommes fatigués; nos jambes réglées marchent d'elles-mêmes, il nous semble que cela pourrait continuer toujours ainsi. Une fenêtre oblique attirerait notre attention; une fenêtre ordinaire ne se fait guère remarquer. Plus une chose est régulière, plus elle suit la forme, plus nous la percevons d'une façon inconsciente, dans l'arrière-plan de la conscience. Nous nous habitons si bien aux bruits réguliers, tel le murmure de la source, le tic-tac d'une pendule, que nous ne les entendons même pas.

Quel est le rapport de la forme à l'art pur? La forme pure est le contraire de l'art pur. L'art pur veut nous

impressionner, il exige l'intensité. La forme, au contraire, nous calme, elle nous distrait, nous affaiblit. Nous en prenons même conscience : le commun, le typique, le trop régulier nous ennuit; il n'a aucun charme pour nous. La beauté formelle est austère et vide. Quand nous voulons disposer esthétiquement une pièce, un salon, quand nous ne sommes pas obligés de nous en servir d'une façon constante et régulière, nous préférons le désordre artistique à la pédanterie bureaucratique. L'acte de perception esthétique exige une certaine unité, un ensemble, qui a son commencement et sa fin, un groupement original et individuel. La forme au contraire exige répétition, enfilade, monotonie, infinité. R. Hamann le répète et y insiste : *création n'est pas formation*. (*Gestaltung ist nicht Formung* p. 94).

Pour trouver place dans l'art pur, il faut à la forme un contenu, elle ne peut pas s'en passer, de même que la vie. Elle n'y est pas but, mais aide et auxiliaire. Partout où il y a des difficultés à surmonter, dans l'art ou dans la vie, la forme se présente comme collaboratrice; grâce à elle ce que l'on faisait avec peine reçoit un caractère esthétique. Par contre la forme peut encore supprimer le peu d'intensité et d'individualité qu'avait le fait, elle peut le rendre encore plus ennuyeux. En ce sens, la forme se rattache plus étroitement à la vie qu'à l'esthétique.

Dans la vie, l'économie des forces que poursuit la forme est toujours désirable, elle concentre des énergies pour des expériences nouvelles, donc aussi pour l'expérience esthétique. Dans l'acte esthétique au contraire, nous voulons *dépenser* une certaine quantité

d'énergie. C'est pourquoi des faits qui sont réguliers et formels dans l'existence pratique, reçoivent dans l'art l'aspect non formel mais inhabituel et individuel autant que possible. Dans la vie journalière, le rôle de la forme est de nous rendre les choses accessibles, de les approprier aux conditions de notre organisme et de notre conscience. Dans l'art pur, la forme ne régularise, n'adopte et ne diminue que ce qui dépasse nos forces, elle ne simplifie que le trop difficile.

La forme par elle-même ne peut donc pas éveiller notre attention. Si dans l'expérimentation esthétique nous disons que nous préférons une forme à une autre, c'est parce qu'on nous le demande; d'elle-même, cette forme ne nous impressionnerait jamais.

Dans quel sens la forme peut-elle devenir élément esthétique? La réponse est toute faite : la forme peut être esthétique, non dans l'art pur, mais dans l'art décoratif. Le grand rôle de la forme est un rôle de participation, elle accompagne et facilite les événements. Ainsi elle atteint à ce qui fait l'essence des arts décoratifs, cet état d'âme général, cette *Stimmung* qui enveloppe les choses, et dont le halo d'infini est le principe. *Stimmung* n'a pas pour Hamann uniquement le caractère émotionnel, c'est l'accord du tout, c'est l'*arrière fond* harmonisant. La forme remplit entièrement le rôle de l'art décoratif, elle participe à l'œuvre, mais elle reste inaperçue sur l'arrière plan. Ainsi tout ce qui nous entoure doit avoir une forme. Nos meubles, par exemple, doivent être droits et ne doivent pas prendre des formes extraordinaires, ils ne doivent pas prétendre à l'individuel, à l'art pur; ils appartiennent au type. Ainsi le principe

de l'art décoratif, de même que celui de la forme est de s'accorder avec l'homme, de s'adapter à lui comme au fait principal.

Ainsi le courant moderne des arts plastiques, qui pose le problème de la forme au centre du tout, exige de l'art qu'il soit décoratif, qu'il fasse partie de l'architecture. (l'art décoratif par excellence pour Hamann). La formule de Kant « Zweckmässigkeit ohne Zweck » y convient, Elle peut être dite la formule de l'art décoratif. Sans poursuivre des buts directs, la forme, de même que l'art décoratif, contribue à embellir la vie, à en ôter le caractère de contrainte, à y répandre l'harmonie, et à rapprocher ainsi la vie du monde esthétique indépendant et libre. Appliquée à la vie où le principe décoratif joue à lui seul tout le rôle esthétique, mais où le contenu proprement dit est anesthétique, la forme est élément esthétique, fondement nécessaire et condition de l'existence. Mais, dans l'art pur, elle est secondaire et dépendante. Dans l'art pur il y a toujours une mélodie individuelle, il y a création, action. L'accompagnement y reste à l'arrière plan, c'est le halo rythmique, qui s'adapte à la création qui cimente les membres à part, qui facilite la perception et la compréhension des moments individuels. Mais plus l'accompagnement commence à prévaloir comme retour formel du déjà connu, de l'identique, plus le tout cesse d'être expérience esthétique et se transforme en art décoratif; ainsi la musique pure devient une marche, une danse, un chant de travail. Mais une valse de Chopin, qui néglige la forme pour des moments de création individuelle, il est impossible de la danser, il faut l'écouter. La musique pure néglige

souvent le rythme, l'accompagnement mesuré; elle n'en fait jamais le facteur principal.

Prise en elle-même, la forme n'a donc ni la force, ni la raison nécessaire pour se faire valoir. Au contraire, de même que la décoration, elle a plus d'action sur la conscience là où elle manque que là où elle est présente. Si quelque chose manque de forme, nous sommes dérangés, nous sommes troublés et nous aspirons à la forme comme à une détente de la tension, comme à une solution de l'attente. Ce n'est donc que par l'opposition à l'informe que la forme trouve sa signification. C'est plutôt la dissonance qui joue le rôle d'excitant dans l'art, l'harmonie n'en est que la solution; c'est grâce à la dissonance que l'harmonie acquiert toute sa valeur.

Pour déclancher et pour fasciner notre attention, l'art dispose de moyens autres que la forme. Retirée de la vie pratique, notre attention se rattache tout d'abord aux *données sensibles*, aux *excitants* dans l'œuvre d'art. Quelle est l'essence des excitants dans l'art?

Au point de vue de Hamann, on a toujours eu tort d'ajouter trop d'importance aux éléments de la forme dans l'art, d'y voir le fondement de l'art en général, de même qu'on a eu tort de trop négliger le rôle des excitants sensibles; on a eu tort de concevoir les excitants sous l'aspect de l'agréable, qu'ils prennent souvent, comme quelque chose qui n'a rien à faire avec l'esthétique, et sous l'aspect de la disharmonie, du démesuré, qui leur est propre aussi, comme la cause du déplaisir que l'on éprouve quelquefois en face d'un fait esthétique. Mais que reste-t-il de l'harmonie, dit Hamann, si

on lui supprime le caractère d'être la résolution d'une disharmonie, qui la précède; ou de la musique, si on lui ôte le charme des sons réellement perçus; et que reste-t-il de la peinture si on lui enlève les couleurs réellement vues? Hamann pose donc l'excitant comme un élément esthétique par lui-même, et il en étudie les aspects différents. En premier lieu, il est incontestable que les couleurs sont des excitants, elles nous charment, nous attirent de même que les sons musicaux par opposition aux bruits. Hamann suppose que l'effet de charme que produisent sur nous les couleurs et les sons purs et rythmiques a pour cause le contraste, simultané ou successif, qu'ils font avec le gris dominant dans la nature environnante et avec les bruits qui nous entourent. Le soudain, l'inattendu ont surtout un charme spécial, c'est le charme de la syncope, de la surprise, de l'imprévu. Tel un grand chapeau qui coiffe une toute petite tête, tel un béret posé de travers sur un visage régulier; toute dissonnance s'impose esthétiquement. Hamann désigne ce groupe d'excitants sous le nom de *stimulant* et de *piquant*. Le charme consiste en ce que nous sommes forcés de prêter notre attention, nous subissons une certaine inquiétude, nous sommes poussés dans une certaine direction, celle d'une résolution de la dissonnance en harmonie.

Un second groupe d'excitants est celui de *l'allusion*, il est basé sur une perception vague, incertaine, mais significative. C'est le charme du chuchotement, du murmure, des suppositions mystérieuses, c'est le charme de l'esquisse. L'excitation est produite, mais il n'y a pas

de satisfaction jusqu'à ce qu'on ait trouvé la solution possible.

En troisième lieu, le charme du *nouveau*, de *l'inconnu*, qui est non seulement l'apport de l'individualité, mais qui peut appartenir à toute donnée sensible simple et brute, pourvu qu'elle soit extraordinaire. Il est dissous par l'accoutumance ou par la réduction à quelque ensemble conceptuel, à quelque chose de connu. C'est donc le typique qui détruit le charme du nouveau.

En quatrième lieu, le *mouvant* et le *changeant*. C'est le charme de l'irritation.

Enfin, cinquièmement, le *plaisir* et le *déplaisir* peuvent jouer le rôle d'excitants. Les nerfs surexcités recherchent parfois des impressions de déplaisir, d'angoisse et de douleur. La force supérieure, la force stimulante est à chercher dans l'acte du déplaisir plus que dans celui du plaisir. Mais, en général, le déplaisant nous repousse et c'est le plaisir qui nous attire. Le déplaisir, comme toute dissonance, conduit à une résolution.

Hamann pose que tout acte esthétique est basé sur l'attrait du sensible agréable, qui a besoin d'augmentation, ou de crescendo. Cette augmentation et gradation président à la composition des excitants. Pour obtenir un effet par les excitants, il faut une pluralité d'excitants rangés de telle façon qu'à un excitant s'en ajoute un autre plus attirant encore. Ils s'épuiseront si l'augmentation n'avait pas lieu. Les excitants produisent toujours cet effet qu'ils ne satisfont pas par eux-mêmes, mais nous poussent soit vers une résolution, soit vers un nouvel accroissement. Cet effet, Hamann le désigne

par le mot *tension*. La *tension* occasionnée par les excitants est juste le contraire de l'apaisement, produit par la forme; de même qu'elle est le contraire de la forme de l'individualité qui se suffit à elle-même.

Les qualités différentes des excitants, intensité, nouveauté, imprévu, contraste sont sans doute celles de l'art pur; les excitants, contrairement à la forme, servent à l'art pur. Mais les excitants à eux-seuls ne sauraient jamais constituer le contenu de l'art esthétique. Ils ne se suffisent pas à eux-mêmes, ils nous poussent à avancer, ils manquent absolument du caractère d'ensemble, d'unité de concentration. L'augmentation de l'excitation ne conduit pas à une conclusion nécessaire, mais elle nous mène, soit à une diminution brusque, soit à un épuisement qui peut être suivi d'un malaise, même d'un dégoût. Bref, les excitants à eux seuls ne peuvent pas suffire à l'expérience esthétique, mais ils peuvent, autant et même plus que la forme, contribuer à l'augmentation de l'intensité de l'impression: avant tout ils peuvent servir d'amorce à notre attention, ils sont l'attrait qui l'arrache du quotidien et qui la rattache à l'œuvre d'art. Une fois l'attention prise, l'œuvre d'art se charge elle-même de la suite; elle nous prend tout entiers pour nous faire subir l'impression totale.

Dans l'expérience esthétique, l'excitant, autant que la forme, est soumis à l'*individualité* et au sens total de la composition. A l'effet stimulant, à l'excitant, fait suite l'apaisement produit par la forme et les deux facteurs servent à l'unité, au but supérieur. Le motif artistique le plus simple, toute dissonnance qui se résout en harmonie, sont donc constitués par l'excitant sensible et

par la forme. Mais l'élément excitant, de même que la forme, n'appartient pas uniquement à l'art. Il joue aussi dans la vie un rôle aussi considérable, sinon plus, que dans l'art. De même que dans l'art pur, la forme trouvait sa réalisation grâce à l'apport de l'élément sensible, de même qu'une harmonie gagnait sa valeur grâce à une disharmonie qui la précédait, de même dans la vie le commun, le typique acquiert de la valeur par le charme sensible qu'il s'ajoute ou, ce qui revient au même, par la réclame qu'il se fait. L'attrait sensible, comme Hamann l'a déjà fait entrevoir, est l'élément fondamental d'une des modifications esthétiques, à savoir de l'art de la réclame. En effet, l'affiche se sert des couleurs et des sons criards, du soudain et de l'exagéré. Une diminution, une détente brusque d'un état monté et tendu fait la force impressionnante de l'anapeste, du rataplant de ces formes diverses qui visent les sentiments héroïques. Mais surtout la réclame s'ingénie dans le domaine inépuisable du piquant qui est constitué par divers procédés d'excitation. L'art décoratif qui se sert de forts éléments sensibles court le risque de nous mal impressionner, de nous déranger. Du même coup, il cesse d'être décoratif et devient ornement de réclame.

L'art pur non plus ne doit pas s'épuiser dans les excitants sensibles. L'art pur qui nous procure des délectations sensibles, qui les augmente et leur ajoute de la tension court le danger, celui de tout plaisir sensuel, de nous en faire désirer toujours davantage et de nous rendre inaptés à la vie. L'art acquiert alors un caractère de réclame et il est significatif que tel est le cas de l'art moderne qui a atteint son effet de haute tension

sensible avec le secours de tous les excitants possibles, même par des procédés qui se rapprochent tout à fait de ceux de la réclame, par exemple en musique la réduction de la mélodie, à des leit-motifs, qui ont la nudité de simples signaux.

Hamann considère l'individualité, la forme et les excitants comme les constituants élémentaires, mais importants et indispensables à toute expérience esthétique, comme appartenant nécessairement à tous les arts et à tous les faits esthétiques. Mais des contenus complexes et spéciaux tels que le *comique*, le *tragique* et le *sublime* ont, de l'avis de Hamann, toujours eu le tort de prétendre à quelque chose de spécifiquement esthétique. Ils sont esthétiques ni plus ni moins que n'importe quel contenu éthique ou intellectuel qui peut subir un isolement et qui peut acquérir un caractère d'intensité et de concentration, caractères seuls capables de constituer l'acte esthétique. Hamann considère donc le comique, le tragique et le sublime comme des contenus anesthésiques de l'expérience esthétique et il se demande quelle est le rapport de ces contenus à l'attitude esthétique pure ou modifiée.

L'essence du comique se rattache étroitement à celle du risible et, pour expliquer celle-ci, Hamann cherche la cause du rire et du sentiment du plaisir qui s'y lie. Le rire est la décharge d'une tension et il a cela de commun avec la forme qu'il se produit de lui-même, qu'il est une disposition de notre organisme, soustraite à la volonté. Le rire est donc une forme de la vie, et comme tel il a besoin d'un excitant; c'est le comique qui le lui fournit. Mais l'excitant consiste aussi en ceci que

l'impression est tendue; il y a une tension qui se décharge en rire; la tension est, dans une certaine mesure la cause physiologique du rire; quelquefois, il suffit de la tension pour rire; exemples : le rire hystérique, le rire du sarcasme; etc... Le simple excitant physiologique consiste dans le chatouillement qui crée une tension et sa décharge agréable; dans la décharge d'une tension, il y a toujours plaisir.

Le sentiment du comique proprement dit ne survient que là où l'excitant s'unit à la perception, où il y a lieu à l'appréhension d'un rapport éthique ou intellectuel, dont le sens est donné non dans la perception, mais dans la tension qui éveille, qui provoque l'appréhension. Lorsque la tension aboutit à quelque chose de petit, d'insignifiant, là où l'on s'attendait à quelque chose de grave et d'important, elle se décharge en rire. Mais ce n'est qu'un plaisir de décharge; un vrai plaisir positif ne s'exprime pas dans le rire, il s'exprime dans la joie, dans la jubilation.

Le plaisir ne s'élève donc à un degré esthétique que là où il nous met en état de tension, état *isolé*, vécu en lui-même. L'intensité de la tension et de la résolution est ce qui attache le comique à l'esthétique, mais en même temps, le comique accuse un manque complet d'individualité. Ce que le comique exige en premier lieu, c'est le caractère de nouveauté et d'originalité, on n'aime pas entendre la même anecdote plusieurs fois.

Envisageant le comique par rapport aux modifications esthétiques, Hamann lui trouve le plus de parenté avec la réclame artistique; il en conclut que, si le comique a tant de succès dans le domaine esthétique, c'est

parce qu'il présente un de ces cas rares où le genre de la réclame, c'est-à-dire l'excitant, joint à l'intensité et à la résolution, constitue tout de même un fait esthétique total, dans les limites que nous avons indiquées.

Hamann étudie le concept du sublime et son rapport à l'esthétique. Le sublime dans sa forme la plus pure se traduit par quelque grandeur, quelque puissance dont la présence nous opprime, nous rend évidente notre imperfection, mais dont nous ne pouvons cependant pas éviter l'influence. La sensation du sublime consiste donc dans la conscience vis-à-vis d'une puissance, dont nous ne pouvons que supposer les intentions. Le sentiment que nous éprouvons est celui d'une admiration, d'une crainte, presque d'une horreur, c'est un sentiment de vénération. Hamann classe le sublime non comme catégorie esthétique, mais comme catégorie religieuse. C'est notre attitude par rapport à l'infini. Dès que le sublime se met en commerce avec nous, il perd de sa grandeur. Le sublime atteint son expression la plus haute là où il reste inaccessible, infini et mystérieux, grandeur insurmontable, incommensurable avec les êtres, qui sont habituellement en relations avec nous. C'est ainsi que le caractère impersonnel des statues religieuses des temps archaïques est plus sublime que les humaines statues grecques. Pourtant le sentiment du présent y participe parce que nous ressentons *notre* dépendance par rapport au sublime. Comment concevoir cette union du présent et de l'infiniment lointain?

Le sublime se révèle à nous dans l'atmosphère générale dans l'état d'âme et non dans une personnalité. L'état d'âme que crée le sublime a quelque chose de

commun avec ces états d'âme, ces halos d'infini et d'unité que répand l'art décoratif. Cependant, le sublime n'appartient pas au décoratif, car il dépasse tout en intensité et en grandeur. Le sublime reçoit son caractère esthétique et peut constituer le contenu de l'art, quand le sentiment de dépendance religieuse y fait place à une expérience purement esthétique, quand nous éprouvons une intensification de notre état d'âme, quand nous nous sentons élevés, « sublimes » nous-mêmes. Le rapport du sublime à l'expérience esthétique consiste donc dans ce que l'état d'âme général y est assez fort pour devenir esthétique; mais le plus souvent (et Hamann y insiste beaucoup) le sentiment du sublime remplit l'âme tout entière, il l'envahit à lui seul. De même que le comique ne suffit pas à constituer l'acte esthétique, le sublime y échoue aussi, mais dans un sens inverse : il dépasse les bornes, l'état d'âme y est si intense qu'il tend à continuer, qu'il n'a pas de terme nécessaire. C'est pourquoi le sublime esthétique est la forme la plus aimée du romantisme.

Quant au *tragique*, c'est par excellence la catégorie éthique qui s'occupe des principes suprêmes de la moralité, de la justice, de l'injustice, et n'a par conséquent rien à faire avec l'esthétique. Le tragique se manifeste partout où une valeur personnelle ne trouve pas des moyens de se réaliser et subit une catastrophe prématurée. Cependant, comme contenu de l'art, le tragique possède un caractère important au point de vue esthétique, celui qui manque au sublime et au comique, c'est le caractère d'individualité et de personnalité. Si l'isolement esthétique est réalisé, et il l'est rarement, car

cela exige de hautes qualités dramatiques chez l'auteur (un sujet tragique étant très près des actualités, suscite des discussions et une œuvre telle que les « Tisserands » de Hauptmann, à cause de son caractère trop réaliste, court toujours le risque de perdre son caractère esthétique), si, malgré ces difficultés, l'isolement a lieu, une tragédie peut atteindre le degré esthétique pur. Le moyen le plus sûr d'atteindre l'isolement doit être cherché justement dans le caractère particulier d'ensemble et de groupement fermé que présente toujours une tragédie, c'est-à-dire dans son individualité. La tragédie possède la forme la plus stricte, c'est un groupement et un arrangement très condensé d'une suite d'actions. L'individualité du héros constitue un centre net et précis autour duquel tout s'ordonne. L'action se développe et grandit d'une façon apodictique, elle mûrit et s'équilibre, car il s'agit de faire prévoir la solution finale. Dans la vie, la chute d'une valeur est inattendue, tandis que, dans l'expérience esthétique, nous y sommes préparés peu à peu, nous y participons; c'est une participation objective et par sympathie, puisqu'il ne s'agit pas de nous. Hamann réfute les théories qui invoquent la culpabilité du héros pour justifier la destinée tragique. S'il y a faute de la part du héros, dit-il, elle ne l'est pas au point que nous puissions en devenir juges. Mais Hamann s'efforce à rendre évident que toutes ces théories, qui prétendent expliquer le tragique au point de vue esthétique, en réalité ne se placent qu'au point de vue éthique.

Par le fait que, dans une tragédie, il y a toujours une solution nécessaire d'une action, qu'il y a tension et

détente, la tragédie se rapproche de la comédie; mais par le fait qu'elle exprime l'individualité et le groupement, elle est supérieure au comique au point de vue de l'esthétique pur.

Ces trois catégories anesthésiques, l'intellectuelle du comique, la religieuse du sublime et l'éthique du tragique, comme contenus spéciaux de l'art, procurent aux éléments esthétiques, à l'excitant, à la forme et à l'individualité une beaucoup plus grande intensité; il y reste à atteindre l'isolement. Mais ces catégories s'opposent à l'art pur tel que la musique par exemple où l'isolement est donné d'emblée et où il ne s'agit que d'introduire le contenu.

Hamann parle brièvement encore de la catégorie dramatique qui embrasse celle du tragique, mais qui est en elle-même une catégorie purement esthétique. (p. 115).

Indépendamment de ces catégories de nature spéciale, qui jouent cependant un grand rôle dans l'art, Hamann étudie les catégories purement esthétiques. Il essaye même un système des catégories esthétiques, qui se substitue, dans une certaine mesure, à la classification habituelle des arts.

Comme nous l'avons vu, il a trouvé l'essence de l'esthétique dans l'attitude esthétique elle-même et non dans un concept, qui puisse être fixé objectivement, tel que l'œuvre d'art. Il garde le même point de vue pour les catégories esthétiques. Il appelle catégorie l'essence d'un certain ensemble esthétique, spécifique dans son genre (*eigenbedeutsam*) de perceptions, par opposition à un autre ensemble esthétique; telle l'impression totale

d'un drame par exemple, différenciée par rapport à celle d'une symphonie. Cette distinction est à la base de tout système habituel des arts. Mais, chez Hamann, de même que chez Schmarsow et H. Wölfflin, la façon d'envisager ce problème est différente. Hamann surtout insiste sur ce fait qu'une catégorie esthétique n'est pas liée nécessairement à son domaine technique et matériel. Le caractère particulier d'une impression *esthétique* de peinture par exemple, ne correspond guère à ce que l'on conçoit habituellement sous le nom de peinture; c'est la *technique* qui sert de base à la division habituelle des arts. Mais ce qui n'appartient qu'à un seul art au point de vue technique peut servir de facteur esthétique dans un autre art. Ainsi on peut parler de l'impression plastique d'une figure peinte et de l'effet pictural d'une statue plastique. Bref, les catégories *esthétiques* des arts ne correspondent pas à leurs catégories *techniques*, et Hamann soutient que le point de vue esthétique ne doit pas accepter un système des arts dont la base serait technique.

Hamann pose trois catégories esthétiques pures : la musique, la peinture et la poésie, dont il étudie l'essence. Il y joint la catégorie du dramatique sans en élaborer le caractère spécifique.

En quoi consiste l'essence de la *catégorie esthétique de la musique*? Au sens large du mot, est musique tout effet des sons instrumentaux qui, par opposition aux bruits, sont rythmés et se coordonnent en mélodies. Cependant, si l'on prend les choses à la rigueur, tout effet que ces sons produisent ne peut pas être considéré comme esthétique et, du même coup, comme musical

proprement dit; ou, si l'on accepte que l'effet produit est esthétique, il faut convenir qu'il ne l'est pas par la force propre de la musique, mais grâce aux emprunts qui sont faits à d'autres catégories de l'art. Pour concevoir ce qui est musical, Hamann cherche à éloigner de la musique tout ce qui n'est pas purement musical. Quand les trombones des Israélites de Jéricho s'unissent dans un bruit si violent que les murs s'écroulent, c'est de la musique non musicale — de même que la musique bruyante qui excite les peuples primitifs à la danse ou au combat. Même les sons purs d'un rossignol ne sont pas esthétiques et musicaux, s'ils servent d'attrait, d'amorce à la femelle-rossignol. Toute musique de ce genre est non musicale, même si elle survient dans des morceaux de musique et, ne se mêlant pas au courant général, prétend être perçue à part. En somme, la musique renonce à elle-même et devient non esthétique du moment où elle cesse d'agir rien que par des formes de sons et d'images acoustiques, du moment où elle décrit et peint, où elle prend à son service la poésie et la peinture, où elle se sert des procédés des autres arts. Il y a toute une espèce de musique descriptive, — par exemple les scènes de combats interprétées en sons, tant aimées aux concerts populaires, — qui n'est de la musique que pour les gens non musicaux.

Le son peut aussi interpréter la voix de l'âme humaine, il peut non seulement décrire mais aussi *exprimer*, il peut imiter le rythme et la cadence du langage. La musique devient alors poétique et cesse d'être purement musicale, même si le poétique s'y confond avec le musical. Ainsi, toute musique-expression est plutôt de la

musique de non musicaux, que de la musique pure. Le propre de la musique pure ne consiste donc que dans des formes et des groupements caractéristiques des sons dans des *ensembles accoustiques et rythmiques-dynamiques purs*. Par conséquent, toute la musique de programme n'appartient pas au domaine pur de la musique, elle passe dans celui de la peinture et de la poésie.

D'autre part, le musical dépasse les limites de la musique; il s'exprime (quoique jamais dans toute sa force et dans toute sa pureté) dans la poésie. Une poésie lyrique peut produire un effet rien que par ces sons; les assonances, la rime, les formes rythmiques peuvent impressionner d'une façon musicale, indépendamment du sens des mots. Il est souvent question de la musique du langage. Sans aller bien loin dans le développement du problème, Hamann considère comme établi que l'essence de la catégorie *esthétique* de la musique ne coïncide aucunement avec celle de la catégorie *technique* de la musique.

Outre le musical, Hamann considère aussi la catégorie esthétique du *pittoresque* comme une catégorie de l'art pur. Le concept du pittoresque a été grandement discuté dans les théories des arts figurés, sans être amené à un contenu clair et précis, et, selon Hamann, il persistera dans cet état incertain, si l'on ne commence pas à le considérer comme catégorie esthétique dont l'essence consiste dans un certain genre de perceptions optiques, qui sont valeurs en soi.

Comme catégorie de l'art pur, le pittoresque se distingue du décoratif, et du même coup, il se distingue de l'ordre, de la forme et de ce qu'on appelle le beau

formel. Un chapeau un peu tiré de côté est plus pittoresque qu'un chapeau coiffé très régulièrement. les ruines le sont plus que des architectures rigoureuses. Tout ce qui porte la marque d'un groupement et d'un arrangement individuel; tout ce qui peut nous surprendre et nous charmer et qui ajoute par cela au fait une valeur en soi, une raison d'être perçu pour lui-même, tout cela est pittoresque. L'élément du pittoresque dépasse le domaine de la peinture. L'architecture et la sculpture qui, au point de vue de Hamann, ne constituent pas des catégories esthétiques spéciales, concourent avec la peinture, aux manifestations du pittoresque. Si la sculpture ne peut pas constituer une catégorie spéciale, c'est parce que le plastique, comme perception spécifique des formes humaines, n'est pas esthétique pur; soit l'attitude, soit l'expression de la statue visent toujours quelque chose: une sculpture impose un contenu, qui dépasse les limites de l'esthétique proprement dit. Mais Hamann admet qu'on peut trouver des éléments pittoresques même dans le mouvement.

D'autre part, la peinture, pas plus que la musique, ne se contente de ses propres procédés : elle opère avec les moyens d'autres catégories esthétiques. A l'effet que produisent les tableaux de Böklin par exemple, concourent aussi des facteurs non pittoresques. Hamann accepte néanmoins que ces tableaux sont très artistiques et qu'ils appartiennent à l'art pur. L'action qu'ils produisent sur le spectateur est poétique, ils nous mènent à la vie intérieure, c'est notre âme qu'ils intensifient, tandis que le pittoresque règne sur le monde extérieure, l'homme y étant subordonné aux groupements

individuels des faits d'espace. Dans le domaine du pittoresque la lumière est perçue pour elle-même, les couleurs n'y servent pas d'ornement, mais s'unissent dans des groupements individuels, dans des charmes intenses, qui ont en eux-mêmes leur raison d'être, le même que les sons dans la musique pure. Tout ce qui échappe à la main humaine, désireuse de ranger et de régler tout, de mettre de l'ordre partout, tout coin individuel, abandonné, détruit peut produire un effet pittoresque. Le pittoresque constitue la catégorie esthétique où les éléments du monde extérieur, tels que la couleur, la lumière, l'ombre, l'espace et le corps, deviennent expérience esthétique.

Quant à l'essence du *poétique*, elle consiste pour Hamann dans l'expression de la vie intérieure, dans l'isolement d'un fait personnel, d'un fait vécu; elle consiste dans la personnification de l'impersonnel, dans l'antropomorphisme. Des expressions telles que la « violette modeste », « l'endroit où vit le bonheur », « le chêne plein de dignité, qui porte le fardeau des années » nous impressionnent d'une façon poétique; elles ne sont pas là pour nous documenter, mais elles produisent un effet esthétique: nous nous rendons compte qu'on y parle des choses comme des êtres humains, qu'on y prête aux choses du monde extérieur des relations humaines; on met de la vie dans des objets inanimés.

Or c'est là l'attitude bien connue dans l'esthétique allemande sous le nom d'*Einfühlung*. Il est remarquable que cette attitude, que tant d'esthéticiens posent au centre de l'esthétique, et qu'ils considèrent comme capable à elle seule d'expliquer tout rapport esthétique, Hamann

la ramène à une catégorie déterminée de rapports esthétiques, à celle de la poésie; au lieu de la faire régner, il la fait simplement collaborer avec d'autres catégories indépendantes d'elle, celles de la peinture et de la musique.

La poésie pure est aussi rare que la musique pure. La poésie atteint souvent son effet, grâce aux autres catégories esthétiques, celle de la musique par exemple. Le rythme, la rime, les assonances ne servent parfois qu'au jeu des sons et des formes acoustiques : c'est de la poésie musicale. La poésie fait aussi concurrence à la peinture, ce qui constitue le grand domaine de la poésie descriptive. Ce que dans la peinture l'œil perçoit directement, est peint ici à l'aide des mots. La poésie ne se contente donc pas de ses procédés poétiques. Usant du même droit que la peinture, la catégorie poétique dépasse les bornes de la poésie. La musique expressive, qui traduit la *vox humana* passe dans le domaine de la poésie; la peinture aussi se sert des procédés de la poésie. Enfin, ce que l'auteur d'une œuvre d'art a conçu comme pittoresque pur ou musical pur, usant de notre liberté de sujet, nous pouvons l'expérimenter d'une façon poétique, en subissant l'Einfühlung poétique. La poésie et l'élément poétique ne sont donc pas des équivalents : ils se dépassent l'un l'autre.

Mais pourquoi, se demande Hamann, gardons-nous aux catégories esthétiques les mêmes noms qui désignent les différents arts? C'est parce qu'une certaine matière, le langage, par exemple, et l'art auquel elle sert de substratum, la poésie, ont des points de con-

tact très étroits avec la catégorie esthétique correspondante, la catégorie du poétique dans le cas présent. De sorte que, telle catégorie peut se réaliser dans telle manière de la façon la plus complète, et inversement, une certaine matière ne s'exprime esthétiquement et ne réalise ses particularités, qu'en suivant une certaine catégorie. En effet, il y a des sensations qui ne se traduiraient que par le son, tandis que d'autres ne se réaliseraient que dans la couleur ou dans la parole. Un contenu psychologique peut compliquer et rendre plus difficile la compréhension d'une œuvre musicale, un contenu poétique ne s'exprime en musique que d'une manière incomplète. Pour traduire un contenu poétique, la musique s'unit à la poésie, ce qui constitue la forme du chant, de l'opéra, de l'oratorio.

Nous avons vu que le pittoresque peut s'exprimer aussi dans la sculpture, mais le sculptural a cette particularité vis-à-vis de la peinture qu'il possède ses trois dimensions et qu'il doit être envisagé de tous les côtés, tandis que la peinture n'a qu'un point de vue. L'effet esthétique du plastique est basé sur l'abstraction des éléments sensibles ; le plastique se contente d'une seule couleur, celle de sa matière.

Au point de vue de Hamann, c'est la notion du *style* qui justifie la désignation des catégories esthétiques par les mêmes noms qui désignent les arts, divisés au point de vue technique. Le style consiste précisément dans l'accord d'une catégorie esthétique avec une certaine technique artistique et une certaine matière. Il est évident que la réalisation d'une certaine catégorie

dans la matière qui lui est la plus parente, et d'où elle tient son nom, doit posséder plus de style que si on la réalisait dans une autre matière. L'essence du style consiste donc dans l'accord le plus complet de tous les facteurs de la perception fin en soi. Le style est un concept esthétique, car il concerne l'expérience immédiate, l'accord et la réciprocité des données de la perception, et non des rapports extérieurs, tels qu'ils intéressent la connaissance et la vie pratique. L'aspect le plus simple d'un tel accord esthétique, c'est l'harmonie des faits esthétiques, vécus à part, c'est l'unification des données différentes dans la totalité de l'individualité.

Mais en posant le style comme un concept esthétique, Hamann ne le rattache pas étroitement à l'essence de l'esthétique : il n'en fait pas la condition *sine qua non*. Il n'exige pas toujours la pureté et la totalité du style, et il accorde aux œuvres d'art sans style la possibilité d'une grande efficacité esthétique. Néanmoins, il reste fidèle à sa conviction que le style est pour beaucoup dans ce caractère de nécessité intérieure que possède l'acte esthétique, et qu'il peut être considéré comme un des critères les plus objectifs de la valeur d'une œuvre d'art.

De ce style objectif pour ainsi dire, Hamann distingue le style subjectif ; il réside dans l'impression du sujet, qui accorde toutes les données de l'impression avec son goût. Ainsi, on pourrait faire un essai de catégories esthétiques des tempéraments ; on aurait le style du mélancolique, celui du sanguin, etc. Cela pourrait expliquer quelques œuvres d'art étranges,

qui paraissent inexplicables ; on découvrirait leur style dans leur correspondance au goût incomplet, mais fort, de quelque individualité. L'histoire de l'art le fait par rapport aux époques ; on parle du style romantique, du style gothique, etc. Toutefois, Hamann trouve l'apport historique insignifiant, puisqu'aujourd'hui encore il y a des manifestations du style romantique, du style classique, etc.

En troisième lieu, Hamann conçoit le style comme l'accord de l'acte esthétique avec les conditions et les circonstances auxquelles il se rattache. Ainsi, l'œuvre d'art pur peut perdre de son style, si elle vient jouer le rôle d'une œuvre décorative, ou d'une réclame ; de même qu'un décor qui prétend être de l'art pur, ou une réclame quand elle cherche à décorer. Bref, une expérience esthétique peut paraître privée de style, quand elle se présente à un moment mal choisi, quand elle n'est pas à son lieu.

Hamann conclut que l'esthétique elle-même, comme discipline théorique, peut être considérée comme privée de style, quand, « au lieu de chercher le pur savoir, l'étude exacte de son objet, elle se laisse influencer par son objet, parle sur un ton poétique, et prétend créer elle-même quelque chose d'esthétique ».

Essai de critique

L'esthétique de Hamann témoigne d'un grand esprit de critique et de discernement. Grâce à cet esprit, Hamann fraye à l'esthétique moderne une voie vraiment subtile et pénétrante. Son grand mérite consiste dans le talent avec lequel il a précisé le domaine du

proprement esthétique. L'étude des arts illustratifs, du culte et de la démonstration fait entrevoir la grande région de l'art, qui est en dehors de l'esthétique et que Hamann réserve à la science de l'art. D'autre part, l'étude de la valeur fin en soi des perceptions, comme caractère principal du rapport esthétique, qui peut se poser en face des faits de la nature et de la vie en général, fait supposer un vaste domaine de l'esthétique, indépendant de l'art. On ne prétendra plus de qualifier l'esthétique générale de philosophie ou de théorie de l'art. On n'essayera pas non plus d'identifier l'esthétique avec le beau. Hamann se joint ici à Max Dessoir qui a établi avant lui (8) que les concepts du beau, de l'esthétique et de l'art ne sont pas liés ensemble d'une façon aussi étroite et aussi indispensable qu'on a l'habitude de le croire.

Pour Hamann, l'esthétique proprement dite n'est pas une simple psychologie de l'impression, c'est le fondement, aussi complet que profond, de la possibilité même de l'expérience esthétique, et c'est l'étude la plus pénétrante des facteurs de la création, qui sont en même temps ceux de l'impression, tels l'individualité, la forme et les excitants sensibles. L'étude des problèmes objectifs de l'art, de ceux du style et du système des arts s'y soudent d'une façon intérieure. C'est un essai de fondement de l'esthétique comme science de l'esprit, car l'expérience esthétique y est envisagée par rapport à toute la vie de l'esprit en général. Le caractère fin en soi de la perception est au centre de

(8) MAX DESOIR, *Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. (Stuttgart, 1906). Introduction.

toute l'étude de Hamann, c'est la pierre de touche de l'art esthétique, de l'art pur ; Hamann l'applique à toutes les formes possibles de l'art.

Remarquons bien que, dans l'étude des conditions de fin en soi de la perception, Hamann passe du plan subjectif, dans lequel il se meut généralement, au plan presque entièrement objectif : il étudie les données extérieures et objectives qui, indépendamment du sujet, favorisent l'expérience esthétique. Telles les formes pures de la sensibilité, l'encadrement, les constituants de la concentration et de l'intensification. Tous ces facteurs étant donnés, l'attitude esthétique a toutes les chances de se produire. En rapprochant étroitement les points de vue subjectif et objectif, en les synthétisant pour ainsi dire, Hamann échappe au conflit qu'ils provoquent si souvent.

C'est justement cet esprit de précision et ce souci de pureté logique qui ont suscité à Hamann des adversaires. E. Major dans son étude « Die Quellen des künstlerischen Schaffens » (9) lui reproche de rationaliser l'esthétique. Il qualifie l'esthétique de Hamann et aussi les « Grundzüge der Aesthetik », de Witasek, de « vrais exemples de sécheresse rationnelle » (« wahre Muster rationalistischer Nüchternheit »). Il n'aime pas « l'analyse intelligente, le calme sensé et la construction systématiquement graduée » de Hamann. Partant lui-même de la création artistique et de l'activité esthétique, il réfute les procédés de R. Hamann, qui

(9) *Versuch einer neuen Aesthetik*. Leipzig 1913. Même auteur : « Die Notwendigkeit einer Aesthetik vom Standpunkte der Produktivität ».

part de l'impression esthétique et du concept de l'isolement.

En réalité, Major ne prend position que contre la première édition de l'Esthétique de Hamann, où le rôle prédominant que Hamann fait jouer au caractère de l'*isolement* de l'impression esthétique peut vraiment provoquer des objections. Mais ce point ambigu est révisé dans la deuxième édition de l'Esthétique de Hamann ; le caractère d'isolement n'y est plus considéré comme la condition unique de l'acte esthétique, mais comme un des constituants — parmi les autres — de la valeur fin en soi de la perception.

E. Major reproche à toute l'esthétique allemande de n'analyser que l'impression, de ne s'occuper que de la jouissance esthétique. Qu'y a-t-il de positif dans la jouissance ? se demande-t-il. On n'y trouve quelque chose de positif que si l'on part de la création. Il parle de la théorie de W. Oswald qui envisage toute jouissance comme le plus haut degré du gaspillage d'énergie. « D'après la plupart de ces théories, dit-il, la jouissance esthétique ne doit pas produire une action sur l'âme toute entière, elle ne doit pas se prolonger dans l'âme. Hamann exige pour l'acte esthétique qu'il persévère dans son état, pour le sentiment esthétique qu'il reste isolé. » « Cette contemplation pure, s'écrie-t-il, cette perception pure, cette *Einführung*, tous ces sentiments isolés et passifs ne doivent avoir aucun rapport à l'action, ne doivent pas du tout devenir pratiques, ils ne deviennent pas énergie nouvelle, ils aiment et ils se taisent. » (loc. cit. p. 5, 6). A son avis on a déjà assez éprouvé que le principe de la contemplation pure

devient *fondement du pessimisme* le plus profond, du nirvana, du néant absolu et personne ne contestera que c'est là la conséquence la plus logique d'un point de vue qui met le passif au-dessus de l'actif et qui considère comme *essentiel* le gaspillage d'énergie. Pour Major, ce qui est réellement intéressant, la valeur de l'expérience esthétique, consiste toujours dans son rapport possible à la productivité, à la création. Il pense bien contrairement à Hamann, qu'au point de vue psychologique, le concept du créateur embrasse et dépasse celui du jouisseur et que tous les sentiments et toutes les formes de la pensée réceptive de l'impression ne sont que de faibles essais, des ébauches de la création.

Ayant interprété ainsi le point de vue de Hamann, Major le juge étroit et en conclut que « c'est ce point de vue étroit, qui amène Hamann, comme garde-frontière fidèle de l'esthétique pure, à en exclure d'une façon bien surprenante l'art monumental et même la tragédie ».

Quoiqu'il y ait une certaine part de vérité dans la critique que E. Major adresse à toute l'esthétique allemande nous croyons pourtant pouvoir défendre Hamann contre les plus fortes de ces objections. Nous avons déjà fait entrevoir le grand profit que l'esthétique moderne tire de l'esprit critique et de la méthode rigoureuse de Hamann. « Analyse intelligente » des faits et « composition systématique » ne sont, certes, pas, chez un penseur, des qualités méprisables. Mais l'essentiel, c'est que E. Major donne une interprétation inexacte de la conception de l'acte esthétique de

Hamann. Hamann ne nie pas la continuation de l'impression esthétique dans l'âme, cette efficacité psychologique de l'acte esthétique (ce qu'on peut lui reprocher c'est qu'il n'en parle pas suffisamment) ; s'il ne dit pas que l'acte esthétique doit « persévérer dans son état », il souligne bien que l'isolement est un des caractères principaux de l'expérience esthétique et là il a entièrement raison. Le nœud du conflit, c'est que *l'isolement* est à concevoir non par rapport à la vie intérieure *future* du sujet, comme le comprend E. Major, mais par rapport à l'existence pratique *passée* du sujet. L'acte esthétique ne peut avoir lieu, si le sujet ne s'arrache pas à ses soucis domestiques, à toute son existence pratique antérieure, s'il ne s'en isole pas et s'il ne se livre pas entièrement au fait esthétique. On peut dire que l'action de l'impression esthétique sur l'âme tout entière et sur la vie de l'homme tout entière, qu'exige tant E. Major, a pour condition cet état d'isolement pendant l'acte esthétique. La pensée trop condensée de la première édition de l'Esthétique de Hamann, dont on peut vraiment dire qu'« elle serait plus courte si elle n'était pas si courte », a pu causer ce malentendu. Dans sa seconde édition Hamann insiste beaucoup sur l'intensification de la vie intérieure pendant l'acte esthétique et sur son caractère de concentration : ces deux données impliquent nécessairement une activité intérieure et, dès lors, il devient impossible de reprocher à Hamann d'abuser du concept de l'isolement et de rendre l'acte esthétique passif et inefficace. Si cependant on lui fait cette objection, c'est parce qu'on ne se tient pas rigoureux

sement à sa pensée et qu'on lui fait des avances qu'il ne demande pas. On peut, cependant, lui reprocher de ne pas tirer suffisamment lui-même les conséquences, ce qui éviterait les fausses conséquences. S'il pose l'isolement, l'intensité et la concentration comme des conditions de la fin en soi des perceptions esthétiques, il a le droit d'en tirer la conséquence que l'acte esthétique est un acte d'activité intérieure, de l'activité spécifique, certes, mais de l'activité néanmoins. Par une excessive réserve, il ne relève pas le caractère de création, qu'il y a dans l'acte esthétique. Ainsi, il défend mal sa position et laisse quelque terrain libre même à la théorie du jeu. L'absence de l'activité extérieure pendant l'impression esthétique l'amène à ne pas concevoir l'intensité de la vie intérieure, qui caractérise l'impression. Il dit même que le jeu est caractérisé par une plus grande activité tandis que l'expérience esthétique, l'impression, est une attitude réceptive : il voit là une distinction importante entre le jeu et l'acte esthétique. Il doit ajouter que l'activité du jeu est activité extérieure, tandis que l'attitude réceptive de l'impression esthétique est activité, mais purement intérieure. Ainsi Hamann ne défend pas suffisamment l'expérience esthétique et, du même coup, l'art contre des théories qui s'efforcent de les expliquer à l'aide du jeu. Comme il se refuse à reconnaître la valeur de création qu'il y a dans un acte vraiment esthétique, il semble ne pas voir la grande distance (non infranchissable, certes) qui sépare l'expérience esthétique du jeu. En effet, pourquoi serait-ce un jeu, la prise en conscience de ce qui est si sérieux, de ce qui a coûté tant.

de peine et tant de sang à l'artiste ? Dans l'impression esthétique produite par une œuvre d'art, des valeurs réalisées dans l'œuvre se révèlent à la conscience du sujet et son attitude est loin d'être celle du jeu. Bref, on peut, dans une certaine mesure, opposer le jeu à l'art et du même coup aussi à l'impression d'art. Moins un acte produit l'effet du jeu, plus il appartient à l'art et à l'impression esthétique de l'art, plus le sérieux, la vérité et la réalité qui s'y reflètent, s'imposent à la conscience du sujet et le font tressaillir. Mais le jeu lui-même peut porter ce caractère de sérieux, ce caractère d'effort créateur et alors le jeu devient de l'art. Bref, le jeu comme distraction et comme amusement est bien le contraire de l'art, tandis que le jeu qui traduit l'âme du sujet, qui est l'expression de l'individuel, fait partie de l'activité esthétique. Le jeu de l'enfant même acquiert ce charme et cette valeur esthétique si des éléments de sérieux, de volonté, d'ambition, des éléments de son individualité, s'y surajoutent. Le jeu, dans ce cas, devient improvisation esthétique ébauche de création, mais il n'est plus alors un simple jeu. Ce qui fait surtout qu'une occupation artistique est sérieuse, ce qui l'éloigne du jeu dans son sens propre, c'est qu'elle se développe en vue d'une œuvre d'art, ou à propos d'une œuvre d'art tandis que le simple jeu véritable trouve sa fin dans l'expression momentanée. Ce que le jeu comporte de fin en soi est le caractère qui en fait occupation esthétique (élémentaire, certes) ; et c'est le trait qui distingue le jeu de tout acte esthétique, dont la cause est une œuvre d'art. C'est la marque qui le distingue de l'occupation esthétique-

artistique. Il n'y a pas non plus identité entre le jeu et l'expérience simplement esthétique. On peut dire que tout jeu est occupation esthétique très élémentaire, son caractère de fin en soi le fait tel, — mais on ne peut pas dire inversement que toute occupation esthétique soit jeu. Il y a plus dans l'acte esthétique que dans un simple jeu, il y a le caractère de sérieux, il y a la prise en conscience de quelque valeur de la vie, de la nature (et non seulement des valeurs de l'art). *il y a l'action de l'expérience esthétique sur la vie intérieure.* Si Hamann a cédé du terrain à la théorie du jeu quant à l'expérience esthétique pure, c'est justement parce qu'il n'envisageait pas l'expérience esthétique dans son action sur l'âme et n'attachait pas toute l'importance qu'il fallait à ce caractère créateur que porte tout acte esthétique plus ou moins profond. Il a donné une analyse aussi précise et pénétrante que possible de l'acte esthétique lui-même, mais il n'a pas compté avec ses conséquences, avec *la suite*, qui se produit nécessairement dans la conscience de l'homme. C'est ainsi que des critiques tels que E. Major, à tort certainement, ont pu lui reprocher de rendre l'acte esthétique passif et inefficace.

Outre E. Major, Erich Everth (10) a critiqué l'esthétique de Hamann, mais à un tout autre point de vue. Tandis que E. Major lui reprochait d'isoler l'acte esthétique du courant entier de la conscience, E. Everth lui reproche de ne pas le faire suffisamment, c'est-à-

(10) ERICH EVERTH. *Besprechung von Hamanns Aesthetik Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* Vol. VIII. 1.

dire de laisser encore de la place dans l'impression d'art à d'autres moments anesthésiques que Hamann admet comme appartenant à l'art. Au point de vue de E. Everth, l'art, que Hamann appelle illustratif n'est art que dans la mesure où il est esthétique. Il admet que les œuvres d'art de ce genre ont certes quelque chose d'anesthésique, mais cet anesthésique est en même temps anartistique. Toute attitude trop subjective, conceptuelle ou imaginative, n'est ni esthétique ni artistique. L'erreur de E. Everth consiste en ce qu'il croit que toute attitude envers l'art, qui dépasse l'attitude purement esthétique, s'éloigne nécessairement de l'œuvre d'art et se perd dans des images ou des pensées trop subjectives. Une telle attitude ne serait pas artistique. Mais il ne s'agit pas de toutes les attitudes possibles qu'on puisse prendre en face d'une œuvre d'art ; ce qui importe, c'est la recherche de l'attitude véritable qui exige telle œuvre ou telle autre. Et là des contenus anesthésiques peuvent prendre une grande importance, ils peuvent compléter avantageusement le contenu de l'œuvre d'art. Hamann l'admet en laissant aux œuvres illustratives leur caractère artistique. Mais il laisse la question ouverte, il ne précise pas définitivement en quoi consiste ce caractère artistique. Car si l'on vise seulement le côté concret et imagé de la représentation, il dit lui-même que ce sont là des qualités qui ne sont pas de rigueur.

Nous voyons chez Hamann le même esprit conséquent qui ne s'arrête pas devant les conclusions les plus hardies dans sa conception, du comique, du sublime et du tragique : ces contenus que d'autres es-

théticiens considèrent comme des catégories mêmes de l'esthétique, il les conçoit comme des contenus anesthésiques. Il est fidèle ici à son point de vue que l'art n'est pas équivalent à l'esthétique, qu'il comporte divers contenus, religieux, éthiques ou simplement intellectuels, qui nous intéressent à des points de vue différents, qui ne sont pas toujours, qui sont même rarement esthétiques. Un contenu spécial qui nous éloigne du caractère fin en soi de la perception, qui nous dispose soit pour, soit contre le fait interprété dans l'œuvre, qui nous éloigne aussi de notre impression immédiate et du même coup de nous-mêmes, un tel contenu est étranger à l'expérience esthétique ; il est anesthésique.

Le seul reproche que nous aurions à adresser à Hamann, c'est de ne pas avoir suffisamment insisté sur la possibilité du degré esthétique de ces contenus, de ne pas avoir fait entrevoir que là où le fort de ces contenus, — soit le caractère irritant du comique, soit l'idée morale du tragique, soit l'infini du sublime, se soumet à l'ensemble de l'impression esthétique, s'y accorde et s'y fond, l'expérience esthétique n'en est qu'enrichie et ne perd rien de son caractère fin en soi. Ainsi, ce ne sont pas des contenus complexes et riches en idées, tels que le comique, le tragique et le sublime, qui constituent l'expérience esthétique par excellence ; elle se réalise dans toute sa pureté et intensité même sans ces contenus spéciaux ; mais ces contenus, souvent anesthésiques par eux-mêmes, n'excluent pas la possibilité d'une attitude purement esthétique envers

eux. Hamann ne l'a pas suffisamment relevé et ainsi il a prêté le flanc aux objections.

Nous avons vu que Hamann a critiqué avec vivacité la théorie de l'Einfühlung. C'est parce qu'il trouve qu'elle ne suffit pas à l'explication complète de l'expérience esthétique. Mais, sans demander tout à l'Einfühlung, il lui indique cependant une place fort considérable dans l'esthétique. Le fait que Hamann réduit l'attitude « einführend » à l'attitude poétique, c'est-à-dire à l'une des catégories esthétiques, prouve qu'en dernière analyse il conçoit l'Einfühlung comme attitude vraiment esthétique : c'est ce genre de rapport esthétique où nous interprétons tout à notre façon humaine, où nous transmettons notre moi dans les choses, où nous prêtons notre être aux faits, même inanimés et étrangers à notre vie intérieure. Cette attitude einführend, attitude de personnification, Hamann l'appelle poétique ; elle se produit vraiment dans un grand nombre de cas, mais au point de vue de Hamann, elle n'est pas la seule, elle ne peut pas suffire à tout, elle ne peut pas expliquer toute attitude esthétique. A côté de l'attitude poétique, il y a l'attitude esthétique envers la musique, qui est tout à fait sui generis, tout à fait spécifique dans son genre, de même que l'attitude envers le pittoresque. Les trois catégories du musical, du pittoresque et du poétique sont à la base des différentes attitudes esthétiques envers l'art et envers la vie et la nature tout entières.

Hamann soutient ici un point de vue opposé à celui d'un grand nombre d'esthéticiens allemands. A. Schmarsow, par exemple, pose l'attitude Einfühlung, cette

attitude poétique, à la base du rapport de l'homme avec le monde extérieur en général, et il la conçoit comme l'attitude proprement esthétique. A son avis, c'est cette attitude qui rend l'art possible. Que le monde et l'homme soient l'un pour l'autre, qu'il y ait réciprocité entre l'homme et le monde, c'est là la condition fondamentale de la possibilité de toute création esthétique (11).

Le système des catégories de Hamann constitue un essai fort original de classification des arts. Il ne part pas de la technique ou des conditions formelles, qui réduisent habituellement la diversité des arts aux classes traditionnelles selon le temps et l'espace. Il part de l'impression esthétique, il prend pour fondement de la division, la diversité des attitudes esthétiques dans l'impression. Ce fondement est donc non seulement purement psychologique, mais il est le seul fondement vraiment esthétique de la division des arts, car nous n'y sortons pas du domaine de l'expérience esthétique. En suivant ces catégories esthétiques, nous trouvons la possibilité de distinguer l'attitude esthétique envers la musique, l'attitude musicale pure, de l'attitude poétique, descriptive ou pittoresque envers la musique ; l'impression vraiment pittoresque, l'impression pure de la peinture, de l'impression poétique, plastique, etc. de la peinture ; enfin, l'attitude poétique pure envers la poésie, de l'attitude musicale, imaginative, etc. envers la poésie. En passant d'un point de vue subjectif à un point de vue objectif, comme cela lui est propre, Hamann nous fait sous-entendre que l'impression esthéti-

(11) A. SCHMARSOW *Grundegriffe der Kunstwissenschaft*. Leipzig 1905.

que n'est pas entièrement arbitraire, mais que l'œuvre d'art elle-même, l'artiste et son processus de création, y sont pour beaucoup : une œuvre de musique pure, de musique absolue, demande et suscite une attitude purement musicale, et il faut soit ne rien entendre à la musique, soit trop appartenir au type poétique ou au type imaginatif, pour prêter à telle œuvre de musique une expression poétique ou un contenu coloré. Mais il n'est pas dit par cela qu'il ne soit pas toujours possible à chacun d'interpréter l'œuvre à sa façon, que le sujet ne possède pas en face de l'art son entière liberté.

Le degré objectif que Hamann attribue à ses catégories l'autorise à résoudre dans un certain sens le problème du style. La fidélité de l'œuvre d'art à sa propre catégorie esthétique est pour lui le critère du style, et c'est là le critère le plus objectif possible dans l'art. Ainsi, plus une œuvre d'art a de style, moins elle se sert de procédés qui lui sont étrangers et plus elle se tire d'affaire avec ses propres moyens : plus une œuvre de musique, par exemple, a de style, moins elle prétend à décrire et à exprimer directement l'âme humaine, et plus elle se suffit à elle-même, plus elle trouve la possibilité de constituer l'acte esthétique rien qu'à par ses données à elle, par des formes et des groupements ingénieux de sons et de rythme. De même, une peinture peut être dite de style pur, quand elle impressionne comme un groupement original et nouveau, comme un arrangement individuel des données sensibles visuelles, des couleurs, des lignes, des choses, quand ces données par elles-mêmes peuvent constituer l'expérien-

ce esthétique. De même encore, une poésie est vraiment poésie et elle possède du style, quand elle ne se perd pas dans des descriptions (domaine de la peinture), quand elle n'essaye pas non plus de rivaliser avec la musique, mais quand elle reste dans son domaine, l'expression de la vie intérieure de l'homme.

C'est donc un principe de pureté esthétique, qui est à la base de la notion du style chez Hamann. On peut reprocher à ce principe quelque indétermination et quelque incertitude, dues à son caractère trop subjectif de pureté, et à ce qu'il prête à une trop grande liberté d'interprétation. Le passage du plan subjectif au plan objectif y est permis : d'une part, le style peut être conféré à l'œuvre par le sujet qui reçoit l'impression ; d'autre part, il peut y être introduit déjà par l'artiste. L'attitude esthétique pure peut ajouter de la pureté à l'œuvre qui en manque, de même qu'une attitude non purement esthétique est concevable vis-à-vis d'une œuvre d'art pure. Cependant, l'essai de catégories esthétiques de Hamann est un apport considérable à l'esthétique ; il introduit une possibilité de discernement dans le domaine de valeurs psychologiques de l'art et plus de variété et de sûreté dans les procédés d'évaluation des impressions.

Des critères techniques et matérielles ne peuvent certes, pas suffire à la classification des arts. Même les représentants les plus rigoureux de la science de l'art le reconnaissent. Ainsi, Schmarsow, qui s'est efforcé de fixer et de définir les principes des arts différents, en se basant entièrement sur la technique et sur la matière, est arrivé à la conclusion que les confins des

arts sont relatifs et mouvants, qu'ils suivent les tendances du vouloir artistique. Il s'exprime d'une façon très analogue à celle de Hamann : « D'une part, dit-il, nous voyons l'architecture et la peinture s'orienter vers la plastique, et d'autre part, la plastique et l'architecture se grouper suivant les principes de la peinture » (12). A son avis, toutes ces distinctions et ces écarts dépendent des lois psycho-physiologiques, c'est-à-dire de la constitution même de la nature humaine et de son développement.

Outre Hamann et Schmarsow, H. Wölfflin et Walzel consacrent des études approfondies à la question de savoir si le pittoresque, le plastique, le musical, etc. ont des rapports avec telles matières d'art déterminées exclusivement, ou s'ils expriment des qualités qui peuvent se réaliser dans des arts différents. Le représentant de la science de l'art, E. Utitz, se méfie de l'essai des catégories de Hamann, quoi qu'il reconnaisse, comme lui, que « certaines matières ont une affinité pour certaines façons d'être, et que certaines valeurs de représentation ne peuvent pas trouver leur réalisation dans n'importe quelle matière » (13). Il se demande qu'est-ce qui justifie les catégories de Hamann, et quelle est leur genèse systématique? Il croit leur nombre insuffisant et il propose à Hamann d'en ajouter encore au moins trois : les catégories du *plastique*, du *linéaire* et de l'*architectonique*. Encore croit-il que la

(12) A. SCHMARSHOW. *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, p. 344, 345.

(13) EML UTITZ. *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, v. II, p. 37.

liste n'est pas close. Mais Ullitz approuve grandement Hamann d'exclure de l'esthétique pure le tragique, le comique et le sublime et de les considérer, comme des catégories anesthésiques. De l'avis de Ullitz, nous nous trouvons ici réellement dans un nouveau domaine d'investigation et ce n'est que la science de l'art qui y pourra guider la recherche (14).

Pour ne pas être injuste envers l'œuvre de Hamann, il faut apprécier la conception singulière du problème de la forme, plus exactement le sens spécial dans lequel il emploie le mot *forme*. Suivant sa méthode et serrant tout problème de très près, il réduit la notion de la forme dans l'art à son contenu le plus étroit possible. Il appelle forme uniquement la présence dans l'art des procédés généraux, dans la mesure où ils sont communs non seulement à tous les arts et à tous les artistes, mais même à tous les hommes, à toute la vie telle qu'elle. Tels sont le rythme, l'harmonie, la symétrie, la répétition, etc., tous ces procédés, qui réalisent des économies de forces, qui rendent l'expérience facile et agréable. Sous la notion de la forme artistique, il ne subsume donc que ce qu'on appelle la forme générale, et il en exclut entièrement ce qui fait le fort de l'œuvre d'art, la *forme individuelle*. C'est ainsi qu'il réduit la forme dans l'art à un rôle fort médiocre. Etant donné son point de vue, il a complètement raison. Il classe cependant la forme comme un des éléments de l'expérience esthétique, qui a son rôle précis, bien

(14) E. ULLITZ, *Loc. cit.*, p. 131.

qu'accessoire à côté des rôles considérables des autres éléments de l'expérience esthétique, telle l'*individualité* et les *excitants sensibles*. Ce que l'on conçoit ordinairement, comme la forme individuelle, pour Hamann, c'est l'*apport de l'individualité* qui sert de fondement à toute création artistique et d'élément actif beaucoup plus important que la forme et entièrement distinct de la forme dans l'impression esthétique.

Il importe de se rendre compte de ce point de vue précis et serré de Hamann, pour ne pas lui adresser des reproches immérités. Il emploie le mot forme dans son sens le plus étroit et le plus déterminé possible, tandis que, quand on appelle forme l'expression de l'individualité et de ses lois dans une matière quelconque — au sens d'Aristote et de beaucoup d'esthéticiens modernes (W. Döring, *Philosophie der Kunst*, par exemple), on emploie le concept de la forme artistique dans son sens le plus large, la forme devenant presque tout dans l'art.

Ayant ainsi précisé et purifié le domaine de l'esthétique, ayant dégagé l'esthétique, comme science spéciale de l'esprit, de tout ce qui est étranger à sa nature, Hamann ouvre une large voie à toute *science de l'art*, qui est appelée à étudier les problèmes divers et multiples, qui touchent à l'art, réserve faite pour le problème esthétique de l'art, qu'assume l'esthétique elle-même. Par son esthétique, qui n'ouvre qu'un point de vue, le plus important, il est vrai, sur l'art et qui écarte tous les points de vue auxiliaires, Hamann rend la science de l'art nécessaire et légitime comme science spéciale et indépendante de l'esthétique.

Nous aurons à nous opposer à cette doctrine, qui sépare catégoriquement de l'esthétique la science générale de l'art, lorsque dans le chapitre IV de notre essai, nous aurons exposé les fondements de la science de l'art, tels qu'ils se présente dans l'ouvrage d'E. Ullitz.

CHAPITRE III

PSYCHOLOGIE DE L'ART
DE R. MÜLLER-FREIENFELS

R. Müller-Freienfels se distingue des autres esthéticiens allemands par le fait qu'il n'écrit pas une esthétique, mais une psychologie de l'art : en réalité, il étudie les mêmes matières, qui font l'objet de l'esthétique, mais il s'efforce de ne les envisager qu'au point de l'expérience psychologique. Il dit lui-même dans sa préface qu'il écrit une psychologie parce qu'il tient à décrire ce qui est et non à poser ce qui devrait être. Il traduit par là son attitude critique envers les méthodes des esthéticiens allemands, son goût pour une méthode scientifique positive dans les recherches esthétiques et ses sympathies pour la science de l'art (1).

(1) Outre son étude capitale « *Psychologie der Kunst* », *Eine Darstellung der Grundzüge*, 2 vol. Leipzig-TEUBNER, dont la première édition a paru en 1912 (le premier volume seul encore quelques années avant), et la seconde, complétée et modifiée, en 1922, R. MÜLLER-FREIENFELS a écrit encore de nombreux articles et, tout récemment, plusieurs ouvrages philosophiques, *Zur Theorie der ästhetischen Elementarerscheinungen*, *Vierteljahrschrift für wissenschaftl. Philosophie* 1908. — *Die Bedeutung des Aesthetischen für die Ethik*, même revue. *Zur Theorie der Gefühlstöne der Farbenempfindungen*, *Zeitschrift f. Psychologie*, vol. 46, 1908. — *Das Urteil in der Kunst*, *Archiv für systematische Philosophie*, vol. 15, 1909. — *Individuelle Verschiedenheiten in der Kunst*, *Zeitsch. f. Psychologie*, vol. 50, 1909. — *Zur Analyse der schöpferischen Phantasie*, *Vierteljahrschrift f. wissensch. Philosophie*, 1909. — *Die assoziativen Faktoren im ästhetischen Geniessen*, *Zeitsch. f. Psychologie*, vol. 54, 1910. — *Zur Psychologie der Erregungs, und*

Exposé de la théorie de R. Müller-Freienfels.

Dans l'introduction à sa « *Psychologie der Kunst* », Müller-Freienfels adopte un point de vue large et envisage les choses dans leur ensemble. Il donne à son étude de l'esthétique et de l'artistique une base biologique, il envisage l'art comme faisant partie d'un tout universel. Il étend le domaine de l'esthétique jusqu'aux limites de la vie (2). A son avis l'expérience esthétique n'est pas luxe, mais nécessité, elle n'est pas en dehors de la vie, mais elle fait partie de la vie dans ses formes les plus pures, dans ses manifestations concentrées et cristallisées. Les faits esthétiques ont une extension universelle. L'activité esthétique se traduit dans les formes fondamentales de la vie, elle se manifeste à un degré plus ou moins intense, mais elle ne fait jamais complètement défaut. Ainsi les fouilles faites dans les cavernes de la Dordogne, par exemple, ont amené à la

Rauschzustände. Zeitschr. f. Psychologie, vol. 57, 1910. — *Zur Begriffsbestimmung des Aesthetischen und der Kunst. Vierteljahrschr. für wissenschaft. Philosophie*, 1910. — *Affekte und Triebe in künstlerischen Geniessen, Archiv. für die ges. Psychologie*, vol. 18, 1910. — *Die Entwicklung und Ausbreitung des ästhetischen Lebens durch die Kunst. Arch. f. systematische Philosophie*, vol. 16, 1910. — *Neuheit und Wiederholung im ästhetischen Geniessen. Zeitschrift f. Aesthetik*. 1912.

Poetik. 1914. Dans l'édition : *Aus Natur und Geisteswelt*.

Das Denken und die Phantasie. Même édition, 1916.

Persönlichkeit und Weltanschauung, II, édition 1923.

Goethe als deutscher Typus. Die Tat. XV, 7.

Irrationalismus, 1922.

(2) Par là son étude dépasse les bornes de psychologie de l'art proprement dite et prend celles de l'esthétique générale.

lumière des formes rares et fines de sculptures, qui datent des temps préhistoriques ; de même, on s'étonne des danses mimées très originales des nègres australiens, qui ne possèdent encore aucun degré de culture. Les études récentes sur la mentalité des primitifs prouvent que l'élément esthétique se manifeste chez tous les peuples sauvages, sous forme d'improvisations tout élémentaires et chaotiques bien entendu. M.-Freienfels admet de même des impulsions esthétiques chez les animaux, et il va jusqu'à dire que dans les formes pleines de charme du domaine des plantes s'exprime une tendance esthétique de la nature. Mais, sans insister beaucoup sur des données non vérifiables, M.-Freienfels pose l'activité esthétique comme une des formes fondamentales de la vie en général.

Quel est le caractère essentiel de l'acte purement esthétique ? Pour obtenir une définition générale de l'esthétique, dont l'art n'est qu'un cas spécial, M. Freienfels le limite et l'oppose au domaine non esthétique, au domaine anesthétique. Le domaine réellement opposé à l'esthétique, c'est *le domaine pratique*. M.-Freienfels distingue ainsi deux grandes formes fondamentales de la vie : *l'esthétique* et *le pratique* : elles s'opposent inévitablement. Leur distinction est celle que l'esthétique porte en soi : la valeur de l'esthétique est *fin en soi*, tandis que le pratique existe en vue d'un but *qui est hors de lui-même*. Ainsi, d'accord avec les esthéticiens, M.-Freienfels désigne les valeurs esthétiques de valeurs fin en soi (*Eigenwerte*), tandis que les valeurs pratiques sont des valeurs médiates (*Mittelwerte*), car elles ne sont que des moyens pour l'acquisition des valeurs

fin en soi. Ainsi le champ de l'esthétique s'élargit énormément. La science en tant que science, en tant que connaissance purement théorique, appartient au domaine esthétique. Elle a sa valeur en elle-même, elle ne poursuit pas un but, et dans la satisfaction intellectuelle qu'elle procure, il y a un caractère, celui de plaisir désintéressé, donc de sentiment, qui appartient bien à l'esthétique. La science pratique, la science appliquée, qui sert aux besoins de notre vie, en est nettement séparée ; elle comporte des valeurs médiates à la poursuite de buts extérieurs. Les valeurs éthiques sont pour la plupart des valeurs médiates, qui visent cependant la création de valeurs en soi dans l'individu. Mais elles aussi peuvent être dominées par le sentiment de satisfaction et de contentement intérieur. Si ce n'est pas le but extérieur qui prévaut, si c'est le fait intérieur qui domine, les valeurs éthiques, à leur tour, peuvent être considérées comme des valeurs fin en soi, donc comme des valeurs esthétiques. Mais il est bien possible que les deux valeurs se joignent : qu'un fait moral, par exemple, soit accompli en vue d'un certain bien extérieur et que l'accomplissement porte en même temps la marque d'un pur contentement intérieur fin en soi. Pour ces cas fréquents dans la vie, M.-Freienfels constitue un troisième genre de *valeurs*, les *valeurs mixtes* (Mischwerte). Il est encore possible que même dans les valeurs mixtes domine soit le côté pratique, soit le côté esthétique, à un tel point qu'elles peuvent être attribuées à l'un ou à l'autre des groupes fondamentaux. Toute notre vie est un enchaînement perpétuel de valeurs en soi et de valeurs médiates, de

faits esthétiques et de faits pratiques. Mais la plupart des valeurs contenues dans la vie sont des valeurs mixtes, qui comme intermédiaires nous mènent aux valeurs fin en soi que nous trouvons dans l'art, dans le jeu, dans toute espèce de plaisirs matériels. L'acte de manger, M.-Freienfels le qualifie de valeur mixte, car dans le fait de manger il y a le côté esthétique — c'est le plaisir que nous trouvons à la sensation du goût, — et le côté pratique, la nourriture étant nécessaire à l'entretien de notre corps.

Il arrive que les faits valeurs en soi, que l'art soit traité en valeurs médiates ; dans ce cas ils sont évalués simplement comme valeurs matérielles ; exemple : la mise en vente des œuvres d'art, etc. ; de même il arrive que les faits pratiques soient exécutés par pur plaisir, leur essence propre restant alors méconnue. C'est ainsi que des valeurs fin en soi et des valeurs médiates se confondent, s'entrelacent, se succèdent les unes aux autres et forment ce que nous appelons notre vie. Elles fournissent les deux aspects opposés de notre existence. Qu'il se trouve parmi elles des valeurs mixtes, des valeurs intermédiaires, cela n'introduit aucune confusion dans la netteté de leur contraste. Les valeurs mixtes sont des passages des unes aux autres. Ce serait du pédantisme, que de vouloir trancher avec une précision mathématique les domaines différents du monde psychique. M.-Freienfels insiste avec raison sur ce point, qu'en psychologie les limites sont flottantes, les faits ne se juxtaposent pas, mais se touchent intérieurement, se continuent l'un dans l'autre d'une façon indivisible. Les valeurs fin en soi appartiennent au-

tant sinon plus, à la vie, que les valeurs pratiques. M.-Freienfels combat avec conviction l'opinion qui tient l'esthétique pour luxe et superflu. « Mon pratique » ne veut aucunement dire *insignifiant* au point de vue biologique.

Mais au lieu d'insister sur cette valeur supérieure des actes esthétiques pour la vie intérieure, M. Freienfels adopte une direction biologique-sensualiste élémentaire (3) et essaie de baser l'expérience esthétique sur des faits psycho-physiologiques. Nos occupations journalières, nos professions de tout genre, ne sont pas propres à occuper d'une façon régulière et harmonieuse des organismes aussi compliqués et développés que les nôtres. Toute activité professionnelle n'exerce notre être que dans un sens, certaines activités restent toujours sans emploi. Le bien-être de l'organisme exige pourtant la mise en fonction de tous les organes. Pour créer l'équilibre nécessaire de toutes les fonctions humaines, il existe deux ressources fort répandues : c'est l'art et le jeu. Congus dans le sens le plus large, ce sont les deux formes générales de l'activité esthétique de l'homme. L'art et le jeu procurent à l'homme des sensations qui font absolument défaut dans ses occupations journalières, mais sans lesquelles certains de ses organes risqueraient de s'atrophier. Ils offrent à

(3) PAUL MOOS, dans son ouvrage « *Deutsche Aesthetik der Gegenwart* », qualifie toute l'esthétique de M. FREIENFELS, de même que celle de K. GROOS, d'esthétique biologique-sensualiste.

l'organisme un mouvement, des agitations, qui la mettent en équilibre. Le jeu de tennis remplit le même office pour un intellectuel que la lecture d'un roman d'aventures, ou l'audition d'une musique de café pour un ouvrier fatigué par le travail physique (1 vol., p. 6). L'art et le jeu sont des *sensations régulatrices* : ils procurent à l'homme la possibilité de dépenser l'énergie accumulée dans ses organes. L'activité ainsi créée est favorable à l'organisme tout entier et elle s'exprime dans la conscience comme plaisir et jouissance.

Le plus proche parent de l'art, selon M.-Freienfels, c'est le jeu; entre le jeu et l'expérience esthétique, il n'aperçoit aucune différence; il les accepte comme identiques. Le caractère commun à l'art et au jeu consiste dans ce que, dans l'art de même que dans le jeu, l'expérience est cherchée en vue d'elle-même et non en vue d'un but pratique. Si la science pure contient des éléments esthétiques, elle n'est pourtant jamais esthétique au même point, puisqu'elle expérimente et vit le fait en vue de l'explication, de la connaissance et d'un système général. C'est la pure valeur en soi qui fait de l'art et du jeu des formes de la vie esthétique. Mais M.-Freienfels pose tout de même que le jeu et l'art existent l'un et l'autre de plein droit, indépendamment l'un de l'autre.

En quoi consiste leur différence ? Contre l'assimilation du jeu à l'art on a l'habitude d'élever cette objection, que le jeu ignore le caractère *de sérieux* qui est propre à l'art. Pour M. Freienfels, cette objection n'est pas grave. « Il y a des jeux, nous dit-il, qui sont pra-

liqués avec le plus grand sérieux, même avec passion, et, d'autre part, il ne serait pas faux de dire que ce caractère de sérieux manque absolument à un grand nombre de façons d'aborder l'art, surtout dans les concerts, les théâtres, les expositions, où des foules de bourgeois viennent acheter des plaisirs artistiques ; en grande partie, cette attitude envers l'art peut être qualifiée de simple distraction, pire que le jeu. » (p. 14). M.-Freienfels rappelle que le langage lui-même n'introduit pas de distinction nette entre le jeu et l'art. On appelle jeu les actes de création suprême d'un acteur ou d'un artiste de concert. D'autre part, on parle de l'art de « faire la cuisine », de l'art de « monter à cheval », de l'art de « l'escrime », de tous ces différents « arts » qu'une définition philosophique de concepts ne désignerait guère de ce nom. Cependant, M.-Freienfels considère comme fausse la théorie qui cherche à insérer l'art dans le jeu qui s'efforce de l'expliquer par le jeu. Certain que la distinction entre l'art et le jeu existe et qu'elle est grave, M.-Freienfels dit « qu'il s'agit de procéder à la séparation avec une certaine violence ». Il marque tout d'abord une distinction purement matérielle. Ce ne sont que les sensations de nos sens supérieurs, *la vue* et *l'ouïe* qui forment le domaine de l'art. Toutes les sensations qui nous viennent du goût, de l'odorat et du toucher doivent être exclues du domaine de l'art, quoiqu'on ait fait des essais d'expérience artistique aussi pour des autres sens, qu'on se rappelle Baudelaire et Montegazza. Mais ce ne sont là que des essais et en vérité on ose dire qu'il n'y a pas

d'art du goût, du toucher et de l'odorat (4). La cause en est dans la nature même de ces sens.

Toutes ces sensations sont liées trop étroitement à notre existence vitale, elles ne possèdent pas suffisamment de mobilité pour traduire des images complexes. Elles ne peuvent pas s'associer et se succéder en formes comme les sensations de la vue et de l'ouïe. Elles manquent aussi de tout moyen de communications avec le domaine des représentations et de l'esprit en général, tandis que la vue et l'ouïe le possèdent à un degré éminent ; bref, ces sensations sont condamnées à demeurer dans le proprement sensible et ne peuvent pas devenir ces images spirituelles et complexes que nous appelons *formes*.

C'est justement dans la *forme* que M. Freienfels voit le surplus spécifique des faits d'art, la supériorité qui les sépare des faits esthétiques primitifs et élémentaires. De simples impressions de la vue et de l'ouïe, telles qu'un éclair ou un son de cloche, peuvent, de même que les impressions de l'odorat, du goût et du toucher, être purement esthétiques, mais elles ne sont pas de l'art, car il leur manque ce caractère de forme. La forme est quelque chose d'indispensable au concept de l'art et c'est bien en elle que nous trouvons le propre de l'art par opposition avec le jeu. Nous avons à faire à la forme dans tous les cas, où les sensations comme

(4) Mais à cela on peut ajouter qu'il n'y a pas non plus de *jeux* de l'odorat, du goût et du toucher proprement dit. D'autre part, le jeu ne tient que partiellement à la vue et à l'ouïe; il traduit surtout les sensations des mouvements, les sensations organiques et motrices.

telles n'agissent pas séparément, mais où nous sommes saisis, impressionnés par l'effet d'ensemble de leur simultanéité et de leur succession (5). *La possibilité de fixation du vécu dans une forme objective*, voilà l'essence de l'art et ce qui le sépare essentiellement du jeu. La fixation en forme peut ne pas être exécutée, ce qui importe, c'est la *possibilité* d'une telle fixation. Quand Beethoven, entouré de ses amis, se met au piano pour improviser à sa manière, il s'agit certainement d'art, quoique ces sons là n'aient peut-être jamais été fixés sur une feuille de musique.

Mais il y a eu possibilité d'en faire une œuvre d'art objective.

Ce caractère de forme manque absolument au jeu. Un jeu vécu n'a même pas de prétention à être fixé et conservé dans une œuvre quelconque. M.-Freienfels introduit des degrés intermédiaires entre l'art et le jeu. Ainsi la danse se rapproche beaucoup du jeu ; d'autre part, si l'on parle du « jeu » d'un acteur ou d'un musicien, c'est justement parce que le caractère propre et spécifique de ces arts ne se soumet pas à la fixation, cette forme vécue par les artistes n'est pas incarnée dans une œuvre d'art durable.

M.-Freienfels insiste sur ce fait que dans tout ce qui regarde le monde psychique, il n'y a pas de limites précises, et si l'on parle de telles limites, c'est plutôt par convention que conformément à des données réelles. Pour atteindre cependant à une distinction ap-

(5) Nous voyons que M.-FREIENFELS conçoit ici le mot forme non dans le sens de HAMANN, mais dans le sens traditionnel, comme résultat de création intérieure.

proximalivement sûre entre l'art et le jeu. M.-Freienfels pose qu'il s'agit de l'art dans tous les cas où, en parlant des éléments purement esthétiques de la vue et de l'ouïe, on arrive à une forme ou au moins à la possibilité d'une forme) *objective* (p. 17). Et si l'art doit être considéré comme un *certain genre de l'expérience esthétique en général*, il ne doit pas être considéré par là comme étant subordonné au jeu : il occupe sa place spéciale à côté et indépendamment du jeu. La tendance à l'activité esthétique qu'on observe dans le jeu ne peut jamais expliquer la tendance vers la forme, qui met l'art au-dessus du jeu « si l'on refuse de mettre dans le mot jeu, comme le fit Schiller, toutes espèces de choses qui n'y sont nullement soupçonnées ».

L'art comprend trois grands domaines : la création d'art, la jouissance artistique et l'œuvre d'art. Ces domaines sont unis jusqu'à un certain point, mais ils possèdent aussi chacun à part une certaine autonomie, dont il s'agit de se rendre compte. Le point de vue que prend M.-Freienfels est loin d'être celui d'un dogmatisme quelconque. Il ne conçoit pas comme possible l'explication de tous les problèmes de l'art à l'aide d'une seule théorie quelconque. La plupart des problèmes de l'art sont tissés d'une multitude de fils qu'il s'agit de discerner et de classer avec netteté (6). M.-Freienfels réfute l'opinion courante que l'œuvre d'art est surtout l'objectivation de l'expérience subjective de l'artiste et que celui qui subit l'impression revit cette

(6) MAX DESSOIR (*Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*), prend aussi une attitude hostile aux théories générales dans l'art. (Préface, p. VII.)

expérience de l'artiste. Pour lui, ce n'est pas le désir de communiquer aux autres l'image vécue qui pousse l'artiste à créer. Et si même cette tendance existe, chez certains artistes, on ne pourra jamais expliquer, par ce seul motif, la création artistique. Il y a beaucoup d'artistes qui s'appliquent à effacer de leur œuvre, autant que possible, tout caractère personnel, et qui s'efforcent de créer une œuvre surtout objective ; ils y parviennent, quoique le facteur subjectif ne puisse pas manquer de participer à la création d'une façon inconsciente. Ainsi, on n'expliquera jamais par la seule subjectivité de l'artiste les lois statiques d'un temple gothique, de même que la structure anatomique d'une statue humaine ; la matière, la technique y interviennent. Ces conditions de l'objet donnent toujours la direction à la subjectivité de l'artiste (p. 26, 27).

S'il est impossible de prouver, du point de vue de l'artiste, que l'essence de l'art est la communication (fidèle autant que possible) de ses états intérieurs aux autres individus, il est encore bien plus difficile de le prouver si l'on regarde du point de vue du public. Avec les phrases les plus simples on arrive rarement à produire sur divers auditeurs le même effet. On n'y arrive presque jamais avec des contenus compliqués, tels que les œuvres d'art. M.-Freienfels donne l'explication suivante des relations qui existent réellement entre celui qui crée et celui qui reçoit l'impression : l'œuvre d'art peut viser à produire une impression, surtout émotionnelle, mais la valeur de cette impression ne possède aucun caractère de nécessité, c'est-à-dire, elle peut être absolument différente chez des sujets différents.

L'art n'est pas un langage voué à traduire des contenus. L'artiste pose l'œuvre d'art comme une chose en soi ; elle contient assurément des moments subjectifs, mais elle en possède aussi de bien objectifs que le sujet peut faire réagir sur lui-même. Dans la plupart des cas, il est tout à fait impossible pour le public de saisir l'apport subjectif de l'artiste. C'est justement l'individualité du sujet qui importe : se laisser impressionner par l'œuvre d'art à sa propre manière. — voilà ce qui fait la puissance capitale d'un effet d'art. Même les données objectives de l'œuvre d'art ne se réalisent que dans la mesure où elles sont reçues d'une manière subjective par le sujet.

M.-Freienfels soutient le point de vue que, comme résultat de création, l'œuvre d'art est quelque chose d'indépendant de l'artiste, quelque chose en soi que parfois l'artiste lui-même a peine à reconnaître.

M.-Freienfels s'oppose aussi à la conception d'après laquelle l'essence de l'artistique comme fait purement esthétique, s'exprime de la façon la plus pure dans la *création artistique*. La création d'art, comme nous le concevons aujourd'hui, est un processus excessivement compliqué, où le moment purement esthétique-artistique n'est qu'un facteur à côté de beaucoup d'autres. Il y aurait, peut-être, une exception à faire pour de petites œuvres d'art tout élémentaires, comme une mélodie improvisée, un croquis, vivement esquissé ; là nous sommes en présence de processus purement esthétiques. Mais si l'on considère la création d'un artiste d'un peu plus près, on se rend compte du rôle important qu'y jouent les opérations techniques d'une

part, et les opérations intellectuelles-critiques de l'autre.

Pour M.-Freienfels, les facteurs objectifs de l'œuvre sont dominants et leur rôle est prépondérant par comparaison aux facteurs subjectifs. Outre le sujet traité, c'est encore la matière qui modifie et dirige la subjectivité de l'artiste. Plus un artiste est à la hauteur de son art, plus il se garde de faire violence à la matière artistique. M.-Freienfels revient encore à cette question en analysant le problème du style : là il fait dépendre les formes différentes du style, des qualités de la matière et de la prise en conscience de ces qualités par l'artiste.

M.-Freienfels se demande par quoi faut-il commencer dans l'étude des trois grands domaines de l'art, par la création artistique, l'impression artistique ou l'œuvre d'art prise en elle-même ? A son avis, c'est de l'impression qu'il faut partir, car l'impression ou la jouissance artistique est antérieure, c'est elle qui sert de base à la création, le créateur étant en même temps le contemplateur. C'est sur soi-même tout d'abord que le créateur vérifie l'effet de son œuvre, et c'est cette impression que lui-même reçoit de son œuvre qui conditionne toute sa création.

Si complexe qu'elle soit, l'impression esthétique est tout de même un fait beaucoup plus élémentaire, plus simple que la création artistique ; il est donc bien naturel de commencer par elle .

La jouissance esthétique n'est aucunement répétition ou écho de la création. M. Freienfels tient beaucoup à ce principe et le pose à plusieurs reprises. La création

d'art est un fait tellement compliqué, elle contient une telle foule d'éléments qui n'ont rien à faire avec l'esthétique, qu'il est absolument impossible au contemplateur de les revivre. A son avis on pourrait plutôt poser le contraire : l'impression entre pour une grande partie dans la création; à tout moment de la création, l'artiste se représente l'effet que produira son œuvre; l'impression artistique est à la base de la création.

Ayant exposé dans l'introduction ses vues sur l'essence de l'esthétique et de l'art et ses considérations sur l'ordre et la méthode qu'il s'agit de suivre dans les études esthétiques, M. Freientels passe à la psychologie de l'art proprement dite et analyse les processus de l'impression et de la création artistiques.

C'est à l'étude de l'impression esthétique qu'est consacrée la première partie du premier volume de la « Psychologie der Kunst » de Müller-Freientels. Ce n'est que comparée à la création artistique, que l'impression esthétique paraît un fait simple et élémentaire. Envisagée en elle-même au point de vue psychologique, elle est un fait excessivement compliqué. M. Freientels fait une étude psychologique des facteurs et des activités possibles de notre être qui prennent part à l'impression esthétique. Les données esthétiques de notre vue et de notre ouïe, les sensations esthétiques évoquent dans notre âme des images extrêmement diverses, des actes intellectuels et des réactions motrices qui ont le caractère esthétique à condition qu'ils soient accompagnés de sentiments et qu'ils ne prennent pas la tournure d'actions pratiques.

Si l'on y regarde de plus près, l'acte esthétique se

manifeste comme un courant de conscience; c'est comme tel qu'il doit être analysé et compris. Par quoi tranche-t-il sur le courant général de la conscience? Par quoi pouvons-nous constater qu'un acte esthétique vient d'avoir lieu? L'âme en prend d'abord conscience comme d'un changement. L'impression esthétique dans son ensemble se présente comme une intensification générale de toute la conscience de l'être; nous paraissions vivre d'une façon plus libre et plus profonde, nous nous rendons compte qu'une nouvelle conscience du moi se fait en nous (P. d. K. p. 60). Mais si nous nous adressons à l'esthétique comme à la théorie de l'impression, dit M.-Freienfels, si nous lui demandons en quoi consiste ce changement du courant de notre conscience, nous en recevons des réponses différentes, qui nous mettent dans l'embarras. Il est bien entendu que toutes les théories de l'impression esthétique s'accordent sur ce point que, de l'acte esthétique, est absolument exclue toute action visant un but quelconque; mais ce n'est là qu'une détermination négative. Quant à la caractéristique *positive* de l'attitude esthétique, quand à l'explication directe du rapport du moi avec l'objet esthétique, là-dessus, les diverses théories ne s'entendent pas. A première vue, nous nous trouvons même en face d'antinomies. Une des théories dominantes de l'impression, celle de l'Einfühlung trouve dans l'acte esthétique *l'activité du moi*; l'activité ordinaire, l'attention à la vie pratique étant exclue, l'activité spécifique, purement esthétique, en tient lieu. Nous subissons l'expérience esthétique dans la mesure où nous transposons pour ainsi dire notre moi dans l'objet esthétique. Si un pay-

sage est triste ou gai c'est que nous y mettons de la tristesse ou de la gaieté. C'est grâce à l'activité esthétique du moi que le fait esthétique nous parle, qu'il s'exprime.

La théorie de la contemplation esthétique, tout au contraire, voit l'essence de l'esthétique dans *l'exclusion complète de l'activité du moi*. Ce n'est que la passivité absolue, la paix intérieure, qui nous mène à la jouissance esthétique. Selon Schopenhauer, le sujet esclave perpétuel de la volonté, atteint dans la contemplation esthétique calme et passive, des moments de liberté. C'est l'exclusion de toute activité, de toute volonté, qui en fait un pur contemplateur, qui rend possible son expérience esthétique.

A laquelle de ces deux théories faut-il adhérer, laquelle réussit le mieux à traduire l'essence psychologique de l'acte esthétique (7). En se basant sur des données psychologiques, M.-Freienfels nous indique un moyen simple de sortir de ce conflit. Il ne nie ni l'une ni l'autre de ces deux théories. Il les accuse seulement de vouloir, chacune de leur côté, conquérir le domaine entier de l'impression esthétique. C'est surtout à la théorie de l'*Einfühlung* qu'il adresse ce reproche. Selon l'individualité du sujet, c'est l'une ou l'autre attitude qui se produit, soit l'*Einfühlung*, soit la contemplation. M.-

(7) Quant à la théorie de *l'imitation intérieure* de K. Groos et à celle de *l'illusion consciente* de K. LANGE, M.-FREIENFELS accepte la première sans la considérer comme indépendante de la théorie de l'*Einfühlung*; il l'accepte, car l'imitation s'explique par le facteur moteur et il tient à celui-ci ; mais il se comporte d'une façon tout à fait négative par rapport à la théorie de K. LANGE.

Freienfels introduit des termes équivalents : le sujet se comporte vis-à-vis de l'objet esthétique, soit en acteur (Mitspieler), soit en spectateurs plus ou moins indifférent (Zuschauer). Il admet aussi un troisième germe d'attitude, celui de *l'extase* (il en parle surtout dans sa deuxième édition); là, le sujet s'oublie complètement, il ne fait qu'un avec l'objet esthétique. La première attitude est propre au type dit *subjectif*, tandis que la deuxième attitude est conforme aux états intérieurs d'un type *objectif*. Ainsi les attitudes esthétiques de l'Einfühlung et de la contemplation sont ramenées dans leurs grandes lignes aux notions bien connues de la subjectivité et de l'objectivité dans l'impression.

Mais ces attitudes, Einfühlung et contemplation, ne font que caractériser d'une façon générale l'état d'âme dans l'impression esthétique. Pour le théoricien, l'impression se prête encore à une analyse psychologique détaillée. Il est possible de découvrir en elle la part des facteurs *intellectuels* en commençant par les plus élémentaires, tels que les facteurs sensoriel et moteur, et en passant aux supérieurs, tels les facteurs associatifs et intellectuels proprement dit, et la part des facteurs émotionnels, tout en prenant en considération l'action des contenus spéciaux de l'art sur la qualité et l'intensité des sentiments. C'est ainsi que M.-Freienfels analyse l'impression.

Le facteur *sensoriel* consiste dans les *données de la vue* et de *l'ouïe* proprement dites; c'est uniquement la couleur et la lumière pour les arts spatiaux et les sons bruts pour la musique. Certes, le rôle de ce facteur dans l'art est grand, mais peut-il constituer l'art à lui seul,

peut-on, se demande M.-Freienfels, justifier le « mouvement sensoriel » dans l'art, tant défendu par Meier-Gräfe et Hanslick? Et il répond négativement, car il est incontestable qu'il n'y a pas d'art purement et simplement sensoriel: la couleur dans la peinture couvre nécessairement des surfaces déterminées, elle est la couleur d'objets, dont notre entendement conçoit le sens. La couleur dans la peinture est donc nécessairement liée aux formes, qui parviennent à notre conscience par des perceptions, des représentations, des concepts, par toutes sortes d'actes intellectuels.

Il en est de même pour la musique : il n'y a pas de musique purement sensorielle, car il n'y a pas de musique de sons bruts, de sons sans forme et sans rythme et, si Hanslick, un esthéticien qui s'est consacré spécialement à la musique, insiste beaucoup sur le rôle important des sons en eux-mêmes, il ne va jamais jusqu'à négliger le groupement et l'arrangement des sons, c'est-à-dire l'importance des formes dans la musique. Il n'y a pas d'art purement et simplement sensoriel, car il n'y a pas d'hommes qui persisteraient dans la sensation brute. Si le mouvement sensoriel dans l'art a un rôle, c'est celui de servir de contrepoids à l'une des tendances propres à notre époque décadente d'envisager l'œuvre d'art d'une façon trop intellectuelle, de l'aborder avec la prétention de l'analyser d'emblée. M.-Freienfels insiste sur la nécessité d'une attitude spontanée et sensitive: il pose la spontanéité émotionnelle et une certaine culture intellectuelle comme des conditions préalables de la possibilité de toute impression esthétique.

Le *facteur moteur*, c'est pour ainsi dire la résonance de l'excitation nerveuse tout le long des fils conducteurs, qui vont aux centres nerveux. C'est donc un facteur physiologique et inconscient, mais son apport à toute impression est réel et important, car c'est grâce à lui que l'impression reçoit son caractère de force et d'intensité. Si ce facteur n'a pas été suffisamment pris en considération, c'est surtout parce que son action est inconsciente, mais aujourd'hui, grâce aux grands progrès réalisés par la psychologie, on compte sérieusement avec ce facteur. Dans la mesure où une impression est vive, où elle retentit pour ainsi dire dans notre organisme tout entier, où elle nous fait tressaillir, c'est le facteur moteur qui intervient. Toute la théorie de l'imitation intérieure de K. Groos et une bonne part de la théorie de l'Einfühlung même est basée sur ce facteur. Les impressions des mouvements, les perceptions artistiques de la danse ne deviennent complètes que si nous éprouvons une sorte d'imitation intérieure, si nous sentons au moins, les impulsions et les représentations des mouvements exécutés par l'artiste.

L'esthéticienne anglaise Vernon Lee a étudié au point de vue moteur la sculpture: elle y a observé nos tendances à exécuter avec notre corps les mouvements des lignes. Goethe a dit que nous percevons les architectures, non seulement avec la vue, mais aussi avec nos nerfs et nos muscles. De même qu'il y a un type de *l'aperception sensorielle*, il y a aussi un type de *l'aperception motrice*.

Le *facteur associatif* participe à l'impression en ceci, qu'il l'anime et l'explique en lui rattachant des repré-

sentations antérieures, des images et des souvenirs vécus par le sujet. Cet apport de l'imagination et de la mémoire du sujet est considérable, tantôt plus, tantôt moins; son importance et son rôle constitutif dans l'impression dépendent de l'individualité du sujet. Il y a des hommes qui appartiennent à ce type imaginaire; leur impression se constitue surtout grâce au facteur associatif. Outre ce type imaginaire, qui est concret, M.-Freienfels parle du *type abstrait*, qui ne procède pas du tout par l'imagination. L'image ne le fascine pas, il ne s'y attache pas, elle ne lui sert que de passage à un certain état d'âme émotionnel, donné dans l'œuvre d'art, que de symbole d'un certain état psychique ou d'une certaine idée. L'art lui-même, les poésies surtout, ne demandent pas toujours à être perçus d'une façon imaginative. M.-Freienfels cite un passage d'une poésie de H. Heine : « *Mich hat das unglückselige Weib vergiftet mit ihren Tränen* ». Le mot « *vergiftet* » dans ce cas-là, ne doit aucunement être perçu à l'aide de l'imagination concrète. Pour éprouver l'état émotionnel, suggéré par le poète, il importe de glisser sur ce mot sans y attacher l'attention. Si au contraire on s'y rattachait littéralement, la situation paraîtrait facilement comique.

Quant au facteur *intellectuel* proprement dit, M.-Freienfels croit son rôle considérable, car c'est grâce à ce facteur que nous jugeons et comprenons l'œuvre d'art et que nous atteignons au sens quelquefois profond qui y est caché. D'ailleurs, ce facteur participe à toute impression artistique; M.-Freienfels rappelle cette pensée d'un historien français de la musique. Comba-

rien, qu'il n'y a pas de perceptions d'art d'un homme moderne où des actes purement intellectuels n'interviennent. En se rattachant à Hanslick, M.-Freienfels parle de ce grand effort d'intelligence qu'il s'agit de déployer quand on veut suivre et réellement comprendre une œuvre de musique, une symphonie, par exemple; sans un tel effort on n'aura aucune notion de toute la logique complexe, de toute la science savante que les maîtres de la musique ont mise dans leurs œuvres.

A côté des types sensoriel, moteur, associatif, M. Freienfels pose donc le type *intellectuel* qui se crée ses impressions surtout grâce à l'activité de sa pensée telle quelle, il précise les particularités de ces différents types de l'apérception esthétique.

Outre ces quatre facteurs que M.-Freienfels classe comme des constituants de la connaissance, comme des facteurs intellectuels, il parle encore des facteurs émotionnels, qui jouent un rôle important, sinon dominant, dans l'impression esthétique. C'est grâce au sentiment qu'une perception en face d'une œuvre d'art devient expérience esthétique, événement intérieur qui vaut pour nous. Les sentiments que nous éprouvons dans les impressions ne sont ni simplement agréables, ni simplement désagréables. Il y a un passage des uns aux autres, il y a fusion des deux. Outre les sentiments, non très intenses du plaisir et du déplaisir, que M.-Freienfels appelle « algédoniques » (*algedonische Gefühle*), des affections intenses interviennent dans les impressions. M.-Freienfels introduit un nouveau type émotionnel, le type *affectif*; à son avis, dans l'expé-

rience d'art de certains individus, les affections et même les passions jouent un rôle très significatif (8).

M.-Freienfels étudie le comique, le sublime et le tragique dans l'art. De même que Hamann, il conçoit ces contenus comme des modifications des contenus esthétiques. Il envisage surtout l'action du comique, du tragique et du sublime sur nos sentiments : ceux-ci prennent des directions spéciales et déterminées à cause de ces contenus; une comédie nous excite au rire, une tragédie nous dispose d'une façon grave et sérieuse.

M.-Freienfels achève son étude de l'impression esthétique par un schéma des constituants principaux des attitudes esthétiques générales : l'Einfühlung et la contemplation. Il rapproche préalablement l'attitude « einführend » de la notion que Nietzsche traduisait par le mot « dionysiaque » et l'attitude contemplative de celle que Nietzsche exprimait par le mot « apollinienne ». Ainsi, dans l'attitude d'Einfühlung, l'état d'âme est *dionysiaque* et ce sont les facteurs moteur, associatif, affectif, qui le constituent. Tandis que dans l'attitude contemplative, l'état d'âme est *apollinien* et ce sont les fac-

(8) M.-FREIENFELS se rattache ici à l'esthéticien français du XVIII^e siècle, l'abbé DUBOS, qui avait parlé le premier du rôle des affections et des passions dans l'art.

Mais M.-FREIENFELS a tort de ne pas distinguer l'attitude *esthétique* envers l'art de l'attitude envers l'art en général. S'il est vrai que des passions peuvent intervenir, peuvent être excitées par l'art, il importe de se rendre compte qu'elles manquent absolument dans l'impression d'art purement esthétique; au moment où elles s'éveillent, elles détruisent cette attitude esthétique, pure nécessairement.

teurs sensoriel, algédonique, intellectuel qui le prédominent.

L'attitude apollinienne et contemplative se produit en face des œuvres d'art qu'on appelle *classiques*, tandis que l'attitude *einfühlend* et dionysiaque est plus naturelle en face des arts romantiques et gothiques. D'ailleurs, ces deux attitudes générales sont des pôles opposés. L'intervalle de l'une à l'autre est rempli par une multitude de degrés intermédiaires. Les attitudes esthétiques prises appartiennent rarement à un de ces types purs — le type contemplatif ou l'*einfühlend* — ; dans le plus grand nombre de cas, elles oscillent entre ces deux extrêmes. Nous ne comprendrions pas une tragédie, par exemple, si nous persistions à garder un trop grand sang-froid, une attitude trop contemplative, si nous ne participions pas du tout au mouvement dramatique; et d'autre part, nous ne comprendrions pas une œuvre de musique absolue, par exemple, si nous y mettions trop de notre subjectivité. C'est donc l'œuvre d'art elle-même qui dirige le sujet et qui demande de lui tantôt une attitude plus objective et plus calme, tantôt une attitude plus émitive et plus vive. Le sujet passe constamment de l'une à l'autre et éprouve alternativement l'une et l'autre.

En concluant son étude de l'impression esthétique, M.-Freienfels répète que les phénomènes de l'impression, de même que ceux de la création, sont des faits d'une extrême complexité, qui ne sauraient être résolus par un principe unique. En passant à l'étude de la création artistique, il énonce les deux points de vue qu'on peut avoir : d'une part, on peut caractériser la

création comme visant l'impression artistique, d'autre part, on peut l'envisager du côté de l'artiste comme une décharge d'une forte tension intérieure.

Quant à l'œuvre d'art, elle doit être envisagée surtout comme une production de l'activité humaine, production qui s'est faite en vue de l'impression. Dans l'œuvre d'art il y aura donc toujours à discerner les qualités conditionnées par l'impression visée, et certainement aussi, des qualités conditionnées par la création artistique. Ces qualités complétées par la matière artistique (marbre, couleur, etc.) et par le contenu, constitueront ce qu'on appelle le style de l'œuvre d'art.

M.-Freienfels étudie le problème de la *création artistique* dans le deuxième livre de son premier volume. Sa théorie ne veut rien risquer dans le vide et prétend être rigoureusement psychologique. Il cherche tout d'abord dans la création artistique la présence de l'élément esthétique proprement dit et il pose que ce n'est pas dans la création artistique que nous voyons le fait esthétique par excellence. L'élément esthétique n'est ici qu'un facteur à côté de beaucoup d'autres, qui sont surtout pratiques. Ce n'est que le point de départ de l'artiste et le point qu'il vise, qui sont esthétiques. Dans la foule d'activités qui prennent part à la création, le moment esthétique est celui qui indique la direction de la création pour ainsi dire. Pour un sculpteur ce n'est que la conception — libre activité de la fantaisie — qui est vraiment esthétique, tout le reste est étroitement lié aux faits pratiques. Nous avons le témoignage d'un grand nombre d'artistes sur les tourments, sur les obstacles extérieurs et intérieurs qu'il s'agit de surmonter

pendant l'exécution de l'œuvre d'art. Ce qui nous amène à considérer la création artistique comme une fonction esthétique, c'est le *produit*, le résultat, mais pas le processus lui-même. Le fait que des œuvres apparaissent, qui rendent possible l'expérience esthétique, a créé cette opinion superficielle, que le chemin qui y conduit est aussi purement esthétique. C'est une erreur. On peut dire que la création abonde en moments d'expérience esthétique, mais dans son ensemble elle doit être considérée comme un processus pratique, comme un développement qui sert à quelque chose en dehors de lui (I vol. p. 82). Ce qui nous permet dans une certaine mesure de concevoir la création d'art comme une fonction esthétique, ce n'est donc que la *direction*. Cette direction est définie par deux moments : le point de départ (la conception) et le point visé, le but (production d'effet par l'œuvre accomplie). Ce sont deux moments qu'il s'agit de fondre en unité. C'est cette direction vers l'esthétique qui distingue la création artistique de toutes les autres activités qui sont pratiques.

La part des procédés techniques dans la création artistique est si considérable que, à l'avis de M.-Freienfels, il n'y a pas de moyen de distinguer exactement l'art du métier. La technique du dessin, de la peinture, du moulage, ne sont aucunement le monopole de l'esthétique. Les premières statues des rois égyptiens, par exemple, n'étaient assurément pas faites en vue d'intentions esthétiques, mais elles servaient à la conservation du passé, aux intérêts dynastiques ou à d'autres buts n'ayant rien de commun avec l'art. Cela va sans dire quant aux arts directement appropriés aux buts pra-

tiques, comme l'architecture, par exemple. Si l'on hésite à affirmer que toute activité artistique soit issue de la pratique, il est pourtant hors de doute que la technique de l'activité pratique et celle de la création artistique se sont développées en commun et se sont bien souvent confondues. La distinction nette entre l'artiste d'une part et l'amateur et le technicien de l'autre, ne commence à être pratiquée qu'à un degré de culture très élevé. Encore le moyen-âge gothique distingue-t-il à peine l'artiste d'un tailleur de pierre. M.-Freienfels dit pour conclure : « ni l'effet, ni la production d'un objet ne nous autorise à poser avec certitude une distinction catégorique entre un produit d'art et un produit de métier technique » (p. 183).

M.-Freienfels s'oppose aussi à cette idée que c'est l'inspiration qui distingue la création d'art des autres activités humaines. L'inspiration n'est pas du tout le privilège de l'artiste. Elle n'est qu'un degré supérieur des états d'âme propres à tout homme ordinaire. Aussi se rencontre-t-elle dans la production scientifique, de même que dans un grand nombre d'événements psychiques qui n'ont rien de commun avec l'art; nous l'observons aussi dans des faits d'extase religieuse. M. Freienfels se demande s'il faut considérer l'inspiration dans l'art comme un fait purement esthétique? Il apporte le témoignage des artistes; il y en a beaucoup qui subissent l'inspiration comme un vrai tourbillon intérieur (Alfred de Musset, par exemple). A son avis, cela ne s'accorde pas bien avec la conception de l'activité esthétique comme activité harmonieuse de toutes les facultés psychiques. Bref, le caractère purement esthéti-

que de la création artistique n'est pas du tout propre à être démontré.

M.-Freienfels reconnaît tout de même une certaine tendance à créer propre à l'artiste. C'est le *vouloir artistique*. (Kunstwollen); il s'exprime dans l'orientation consciente vers l'esthétique, dans cette prise en conscience de la *direction* qui domine la création et qui vise l'effet esthétique.

M.-Freienfels insiste maintes fois sur ce fait que l'artiste qui crée reçoit en même temps l'impression. Comment pourrait-il produire des formes sans avoir l'appréhension qu'il produit des valeurs, qui valent aussi pour les autres hommes. L'artiste le plus solitaire a soif des échos du dehors; le manque de tels échos rend sa tâche bien plus lourde. Un vrai artiste crée pour le public, pour un public idéal qui ne doit cependant pas lui imposer des idées en désaccord avec ses convictions artistiques. La création n'est réellement possible que si l'artiste voit l'œuvre qui se fait, reflétée à chaque moment dans le miroir de son propre sentiment artistique.

De nos jours, le travail de l'artiste devient nécessairement *profession*, c'est-à-dire qu'il a le caractère d'une activité remplissant entièrement la vie et procurant les ressources nécessaires à l'existence. Dans le temps où la technique de l'art n'était pas aussi complexe qu'aujourd'hui, il était encore possible à l'homme d'être artiste à ses moments. Mais aujourd'hui l'art exige bien de l'artiste toutes ses forces. L'homme dont les forces ne seraient pas continuellement tendues vers l'art, un

tel homme ne saurait mener à bien une œuvre d'art. Même de grands artistes comme Goethe ont produit des œuvres peu significatives aux époques où d'autres occupations absorbaient leurs forces les plus importantes. C'est ce penchant dominant pour l'art qui paraît à M.-Freienfels de la plus grande importance. L'essence de l'artiste ne saurait jamais se réaliser dans un seul processus créateur. Le vouloir artistique doit le suivre partout, il doit le pénétrer perpétuellement. Ce n'est que la *continuité du vouloir* artistique qui est la preuve d'une véritable vocation artistique. Beaucoup d'hommes arrivent, peut-être, à réussir parfois une poésie ou une chanson; ils ne sont pas des artistes pour cela.

En ce sens, il ne serait pas inexact de dire qu'il faut naître artiste. Il faut une constellation favorable des dons naturels qu'il s'agit d'exercer: il ne suffit pas de vouloir, il s'agit de *pouvoir*. L'exercice y importe beaucoup, puisqu'on dit souvent « Kunst kommt von Können », l'art vient du pouvoir, de l'application, de l'exercice.

On appelle talent ou génie l'homme qui parvient à créer des valeurs esthétiques. M.-Freienfels refuse d'introduire un critère net de distinction entre ces deux concepts. Puisqu'il n'y a pas de distinction de nature entre génie et dispositions ordinaires, à bien plus forte raison ne peut-il y en avoir entre génie et talent. Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il existe une distinction de degré: on pourrait appeler génies les talents qui ont créé des œuvres de très haute valeur, produisant des effets durables toujours et partout, et inver-

sement on pourrait appeler talents les moins grands génies (9).

Comme critère de la génialité de l'artiste, on a coutume de considérer la nouveauté de l'œuvre. Mais on s'y trompe fort souvent, puisqu'il est de la nature d'un grand génie d'être complet, d'unir, de refléter en lui les aspects différents de la vie. Et justement ce qui est complet ne saurait jamais avoir une originalité frappante. De telle sorte que ce critère ne saurait rendre de grands services dans l'étude de la psychologie de l'homme génial.

M.-Freienfels se refuse aussi à donner une définition nette et distincte de l'artiste. Toutes les dispositions de l'artiste se trouvent chez tous les hommes; il ne possède aucun don qui fasse complètement défaut chez les autres. Ce n'est que le développement de ses dons qui le distingue des autres hommes.

Le chapitre suivant traite de la méthode à suivre dans l'étude de la création artistique. M.-Freienfels parle tout d'abord des grandes difficultés qu'on rencontre « quand on prétend soulever le voile qui couvre les actes de la création humaine » (p. 191) (10).

Dans la suite, il s'oppose à la méthode de « certains investigateurs qui se disent positivistes » et qui prétendent expliquer l'art à l'aide des concepts de la race, du milieu social, etc. L'influence du milieu ne peut aucu-

(9) Nous verrons dans la suite qu'E. Ullrich trouve entre ces deux concepts une distinction de nature.

(10) Cette expression est en contradiction évidente avec le caractère positif de sa pensée.

nement suffire à l'explication de l'œuvre d'art. Il y a un nombre incalculable de facteurs qui prennent part à la création artistique. M.-Freienfels cite Flournoy qui compare avec raison les phénomènes psychiques à la danse tourbillonnante des flocons de neige dans le vent. Certes, il est impossible de suivre dans tous les détails le trajet tellement mouvementé de chaque flocon de neige, mais il est tout de même possible de concevoir les lois générales auxquelles ils sont soumis. Ainsi, dans les faits psychiques, nous pouvons au moins nous rendre compte des mouvements typiques et généraux. Ce qu'il faut donc se proposer et aussi atteindre dans une certaine mesure, c'est une description tout à fait générale de l'activité créatrice de l'imagination.

Comme source principale d'une telle étude, M. Freienfels indique le témoignage des artistes eux-mêmes; il ajoute qu'il est certain que ce témoignage manque souvent du sens critique nécessaire.

M.-Freienfels croit avancer beaucoup, en attachant son attention surtout à l'acte même de la conception parce que cet acte contient l'essence même de la création (11).

Dans l'étude de la création, M.-Freienfels tient à décrire d'une façon précise autant que possible *l'état particulier* de l'artiste; ensuite il discute dans un chapitre à part les *états antérieurs à la création, l'accumu-*

(11) D'autres auteurs, comme W. DÖRING (*Philosophie der Kunst*), par exemple, considèrent la conception comme se prêtant le moins à l'étude.

lation et la disposition des données, recueillies par l'observation et, finalement, le processus de la création lui-même, tel qu'il se produit, grâce à la rencontre de l'état favorable à la création (l'inspiration) avec une préparation suffisante.

Les anciens rapprochaient l'état inspiré de l'artiste de l'état d'enivrement ou même de l'état de folie. Même Aristote a dit : « Il n'y a rien de génial où ne serait pas mêlé un peu de folie ». D'autre part, on croyait, et cela non seulement les peuples antiques, que c'était Dieu qui soufflait son haleine, son esprit aux grands artistes. C'est de là que vient le concept de *l'inspiration*. M.-Freienfels remarque dans l'inspiration deux caractères dominants : 1° rehaussement violent du domaine entier des émotions, qui peut aller jusqu'à l'enthousiasme ou l'enivrement; 2° surabondance brusque d'idées et d'images qui s'imposent à la conscience comme quelque chose d'impersonnel. M.-Freienfels cite Nietzsche, qui parle de l'inspiration dans son autobiographie « *Ecce Homo* ». Nous en relevons seulement quelques passages : « Le mot révélation traduit cet état (d'inspiration) en ce sens que, brusquement, quelque chose devient visible et évident avec une telle sûreté et subtilité inexprimables, qu'on en est bouleversé et remué profondément. Tout se passe involontairement jusqu'au plus haut degré, mais, comme dans un torrent de liberté, de nécessité, de puissance, de divinité... Ce qu'il y a de plus remarquable c'est la nécessité d'une telle image, d'une telle comparaison; on n'a plus de distinction conceptuelle de ce que c'est qu'une image, qu'une comparaison; toute image, toute métaphore s'offre

comme l'expression la plus proche, la plus vraie, la plus simple ». Nietzsche est donc frappé aussi par ces deux traits significatifs : l'excitation violente des sentiments et l'apparition brusque et impersonnelle des pensées.

M. Freienfels soutient sa conviction que ces états d'inspiration ne doivent pas être considérés comme appartenant exclusivement à l'artiste: toute vie intérieure les connaît. Il n'y a que cette différence, qu'ils sont d'une beaucoup plus grande intensité chez l'homme génial que chez l'homme ordinaire. Comme appui à sa thèse, M.-Freienfels cite le beau livre de L. Feilberg « Zur Kultur der Seele » (12). Feilberg apporte des témoignages multiples de ces états inspirés que connaît toute âme dans ses meilleurs moments. Ce sont des états qui, à un bien plus haut degré, forment chez le génie la base émotionnelle de ce que nous appelons l'inspiration.

M.-Freienfels insiste surtout sur le côté affectif des états d'inspiration; il souscrit à leur primauté pour la plupart des cas. C'est justement cette lumière émotionnelle, cette ardeur intérieure et brusque qui ajoute au phénomène d'inspiration ce caractère de révélation, tandis que l'activité intellectuelle, la précipitation des pensées peut être considérée comme un préparatif inconscient, comme un travail préliminaire. Ce n'est que la vague émotionnelle, que la flamme intérieure qui fond et qui fait surgir sous un nouvel aspect toutes les données accumulées dans l'expérience. Mais il reconnaît

(12) JÉNA, 1906, Traduit du danois.

aussi que, parfois, c'est la conscience intellectuelle qui influence le sentiment, en intensifiant l'état d'âme.

En appelant « enivrement » l'état de rehaussement intérieur pendant la création artistique, M. Freienfels exclut de ce concept tous les traits qui appartiennent exclusivement aux cas d'enivrement *pathologique*, appelé par l'alcool, l'opium, etc. Mais il y a des points commun entre l'état d'enivrement et celui de l'inspiration : c'est le même renforcement du domaine des sentiments et la même activité rehaussée des associations. Cependant, les distinctions sont très importantes : dans l'ivresse pathologique, la faculté de jugement renonce, tandis qu'elle se manifeste à un degré même plus élevé dans le véritable rehaussement de conscience. C'est la ressemblance qui a poussé parfois les artistes à recourir aux moyens artificiels d'enivrement : ils espéraient produire ainsi l'enivrement créateur. M. Freienfels cite Goethe, qui a dit à Eckermann à propos de Schiller, qu'il retrouvait toujours les passages que Schiller avait écrit sous l'inspiration artificielle; ces passages manquaient de justesse; Goethe les appelle les passages pathologiques, ils étaient écrits aux jours où Schiller manquait de forces pour saisir les motifs véritables des faits qu'il interprétait. En tout cas, l'enivrement pathologique est un rehaussement incomplet, partiel; il diminue plutôt qu'il n'augmente la capacité organisatrice de l'être.

Peut-on trouver quelques points d'appui qui permettraient de conditionner approximativement l'approche de l'état de création? Quoique les motifs de chaque état particulier de l'inspiration soient couverts de ténèbres,

on peut cependant relever quelques circonstances qui paraissent favorables à l'inspiration. Tout d'abord, il y a à noter une certaine périodicité dans la création; on peut s'en rendre compte, en remarquant les dates de publications des œuvres. A des années riches et fertiles en production, succèdent des années d'une production médiocre et maigre. L'activité créatrice paraît parfois toute tarie; subitement elle surgit, spontanée et abondante. L. Feilberg apporte des preuves d'une semblable périodicité de l'activité créatrice même chez des hommes ordinaires.

On a coutume de considérer les passions, les excitations très fortes comme étant favorables à la création. Pour M.-Freienfels, ce n'est pas tout à fait juste. L'amour, l'espérance ne sont pas créateurs en eux-mêmes, mais le deviennent d'une façon indirecte, en tant qu'ils augmentent les forces vitales de l'homme, en tant qu'ils les enflamment. Les passions créent donc des conditions favorables à l'activité créatrice. A vrai dire les affections peuvent procurer non seulement l'état d'âme, la disposition favorable à la création, mais aussi *la matière nécessaire*. Ainsi la vie émotionnelle d'un poète peut lui servir de sujet de création lyrique. Et, dans la mesure où un sentiment vécu est ainsi abordé et traité d'une façon poétique, il atteint un degré d'objectivité; le poète n'est plus alors homme-aimant, il devient homme-créateur. Le sentiment normal et vigoureux n'a pas de goût artistique. « C'en est fait de l'artiste s'il devient homme et commence à sentir! » (Thomas Mann).

Cela ne s'accorde pas bien avec les idées des adeptes

tes de la *théorie de l'expression* (13). Ces esthéticiens prétendent expliquer toute œuvre artistique, soit comme décharge immédiate, soit comme expression intelligible pour les autres d'un fait vécu par l'artiste. Le concept de la forme n'en peut pas être déduit. Si de petits faits d'art peuvent être expliqués comme expression immédiate d'une expérience intérieure, l'art tout entier n'y trouve pas son compte; il est surtout création et élaboration des formes. M.-Freienfels accorde à la *théorie de l'expression* une place médiocre dans l'esthétique; il la considère comme trop étroite pour expliquer toute la diversité de l'activité créatrice.

Il remarque aussi que beaucoup d'artistes se voient entraînés dans le travail à cause des dures épreuves de la vie, à cause des coups de la destinée. Mais, selon lui, ce n'est pas la peine elle-même qui est favorable à la création, c'est la *réaction* contre la peine, c'est la tendance de l'artiste à surmonter les difficultés.

L'activité de l'imagination paraît augmentée par les impressions musicales. La musique produit sur certaines personnes des effets très intenses; c'est surtout l'action du rythme, qui provoque une intensification de la respiration et de l'activité cardiaque.

Pour en finir avec l'analyse des faits favorables à l'inspiration, M. Freienfels parle des habitudes des artistes, de leurs préférences personnelles, de leurs goûts

(13) M.-FREIENFELS mentionne comme les représentants de la théorie de l'expression B. CROCE (*Estetica*) et Y. HERN (*The Origin of Art*, Londres 1900). J. COHN ajoute au principe de l'expression le concept de la forme.

pour différents parfums, etc.; il apporte des observations intéressantes qui n'ont cependant aucune portée psychologique générale.

Le quatrième chapitre du livre II traite de l'accumulation et de la disposition des données de l'expérience de l'artiste, antérieure à la création et de la mémoire et de l'imagination de l'artiste. Ce travail antérieur de la pensée de l'artiste est de la plus grande importance. Pour que l'état d'inspiration soit véritablement créateur, il doit se rattacher à ce travail préliminaire: les données de l'expérience du monde extérieur doivent être fondues et moulées en images nouvelles. C'est surtout ces préparatifs intérieurs qui caractérisent l'artiste. « C'est cela, dit M.-Freienfels, qui manque à l'homme ordinaire; ses moments les plus intenses et les plus lumineux s'éteignent comme des étincelles dans l'air vide, car elles ne trouvent rien qu'elles puissent allumer » (p. 208, vol. I). Il faut qu'il y ait des données de l'expérience, qu'il y ait la matière artistique qui puisse être fondue et travaillée. Car l'artiste le plus fort ne peut faire quelque chose de rien. M.-Freienfels insiste beaucoup sur ce point que dans aucune art il n'y a de création au sens absolu du mot. Partout il y a des formes qu'on utilise, ce sont toujours des éléments de la réalité que l'artiste transforme d'après son goût. « Dans la musique, les données de l'harmonie et de la mélodie sont préformées dans les instruments et l'artiste ne fait que les associer à nouveau, vu encore qu'il s'y attache beaucoup aux formes de ses prédécesseurs... En dernière analyse, toute production artistique est reproduction, quoique telle œuvre, en tant qu'elle s'écarte des

anciennes, peut être considérée dans son ensemble comme quelque chose de nouveau (P. 209).

M.-Freienfels suit la tendance de W. Wundt, qui ne distingue pas en principe l'activité de l'imagination de celle de la mémoire. On sait que Wundt élargit à un tel point le concept de l'imagination qu'il lui attribue toute l'activité de l'âme, même l'activité reproductrice qu'on appelle mémoire (14). M.-Freienfels soutient qu'il n'y a pas de distinction de nature entre l'imagination reproductrice et l'imagination créatrice, ce ne sont que les deux pôles opposées de la même tendance. Ce que nous appelons souvenir, phénomène d'imagination reproductrice, contient toujours des éléments créateurs, puisque l'image conservée est toujours légèrement, souvent inconsciemment altérée et complétée; d'autre part, l'imagination appelée créatrice est en réalité surtout reproductrice. La mémoire très fidèle n'est pas le signe de l'intelligence supérieure. Les grands intellectuels ne la possèdent pas. Dans la psychologie expérimentale (Wreschner) on a observé que l'intelligence supérieure ne reproduit jamais fidèlement les images, mais s'en écarte toujours. Ainsi, M.-Freienfels conclut : la marque de l'imagination créatrice, ce n'est ni la fidélité aux données de la sensibilité comme telle, ni l'altération de ces données proprement dites, c'est la *capacité de construire* en partant d'éléments différents; c'est donc une mobilité téléologique qui se distingue de la mémoire purement reproductrice (Psychol. d. Kunst, p. 211). Une abondance des représentations est donc une condi-

(14) W. WÜNDT. *Volkerpsychologie*, vol. 2, p. 8.

tion préliminaire de la création. M.-Freienfels se sert de l'expression de Herbart : « plus grande est la masse des représentations, plus grande est aussi l'activité aperceptive ». Les images accumulées en vue d'une certaine tendance réagissent à leur tour sur la tendance en la renforçant. Toute la vie d'un artiste est dominée par une certaine tendance, toujours par le même genre de préoccupations. Ainsi, les peintres perçoivent tout sous l'aspect d'images visuelles. On dit à propos de Hans von Marées : « Une observation contemplative n'était pas chez lui une activité restreinte à certaines heures de la journée, réagissant à certaines excitations; c'était tout chez lui; c'était sa vie tout court » (15). On peut en dire autant de tout artiste véritable.

Mais ce ne sont pas seulement les images qui servent de matière à la création, ce sont aussi les *sentiments*, surtout dans la création d'un poète. Il doit posséder une forte mémoire affective qui lui permet de reproduire à tout moment des affections qui son vécues par lui de même que les affections des autres hommes. C'est le mérite de M. Freienfels d'avoir distingué nettement les affections, *matière de la création*, de l'expérience personnelle affective de l'artiste, qui le dispose à la création. Ces deux rôles des sentiments peuvent être aussi simultanés, l'expérience vécue peut en même temps pousser à la création et lui servir de matière; mais cette simultanéité n'est aucunement indispensable.

Les sentiments qui servent de matière à la création,

(15) *Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées*. Editeur Pichon, Luxembourg, 1908.

mais qui ne sont pas vécues par l'artiste lui-même, sont appréhendés par lui grâce à une faculté toute particulière, que, se rattachant à Max Dessoir, M. Freienfels propose d'appeler *psychognosis* (16). Ce mot remplacerait avantageusement le mot « psychologie », employé à propos de toute œuvre poétique, et éviterait ainsi l'emploi souvent illogique d'un concept scientifique dans les questions d'art.

Fidèle à son point de vue, M.-Freienfels tient à dire que cette faculté de revivre en fantaisie les sentiments d'autrui n'est pas le privilège exclusif des poètes de génie, mais qu'ici comme ailleurs l'imagination créatrice n'est qu'un *rehaussement des facultés ordinaires*. Nous observons cette capacité chez tous les hommes, qui sont en état de lire et de comprendre une poésie. Cette faculté de participation, cette « fantaisie affective » est même une condition préalable à toute jouissance esthétique. Elle est possible grâce à ce fait que toutes les formes des sentiments, même les passions les plus monstrueuses, vivent en germe dans l'âme de chaque homme. L'artiste arrive à les rehausser à l'aide de l'imagination.

Le rôle de l'imagination étant dominant, M. Freienfels se contente de ne parler qu'en peu de mots des *sensations*. Les sensations ne procurent que la matière brute, tout le travail de la mise en forme est accompli par l'activité spontanée de l'âme. Une bonne éducation

(16) M. DESOIR fait, à propos de cette question, des remarques subtiles. *Asthetik u. allgem. Kunstwissenschaft*, p. 250-262.

[1911]

des sens ne peut nuire, mais elle n'est pas indispensable. Il y a des peintres qui ont une mauvaise vue et beaucoup de compositeurs, Beethoven, Franz Smetana souffraient de maladies de l'audition. Si ces artistes n'ont cependant pas perdu la possibilité de continuer leur création, c'est que les organes des sens ne participent que peu à la création.

M.-Freienfels parle *de la technique* comme du dernier souci préliminaire de l'artiste, dont dépend aussi son activité créatrice. La technique, c'est le pouvoir d'exprimer extérieurement l'image contemplée intérieurement, c'est l'aptitude à la fixer en sens, paroles, couleurs, images nettes auxquelles s'associent immédiatement les *mouvements extériorisants*. M. Freienfels associe étroitement l'image intérieure à l'exécution; à son avis, tous les artistes pensent mieux la plume ou le pinceau à la main. M. Freienfels mentionne les psychologues français Ribot et Séailles qui avaient raison d'attirer l'attention sur le côté *moteur* de l'imagination créatrice.

C'est ce contact constant avec l'exécution proprement dite, qui distingue l'artiste de non-artiste. Un vrai artiste pense constamment dans ses formes spécifiques de l'exécution. La technique artistique présuppose une certaine prédisposition motrice, qu'il s'agit d'exercer. On ne peut parler d'une véritable imagination créatrice que là, où elle se manifeste en œuvres exécutées. Quoique la technique soit d'une grande importance pour la création, et ne s'acquière qu'avec de grands sacrifices de temps et de peine, elle n'est tout de même

qu'une donnée préliminaire, et on ne saurait appeler artiste, mais simple virtuose, celui qui ne suivra que sa technique et ne subira pas le processus de création.

Dans le chapitre V, qui traite du *processus créateur* proprement dit, il est question du caractère impersonnel et imprévisible de l'activité créatrice et du rôle de l'inconscient.

Deux conditions rendent possible la conception artistique : 1° il faut qu'il y ait préparation antérieure, l'apport de l'expérience de l'artiste ; 2° il faut un rehaussement de toutes les facultés psychiques, l'état d'enivrement créateur, que l'on appelle l'inspiration. L'inspiration ne peut guère être évoquée par la volonté de l'artiste ; il faut en attendre l'apparition. C'est ce qui ajoute à cet état d'âme un caractère mystérieux, qui le fait un don supérieur ou divin, tandis que le travail préliminaire est tout à fait dans le pouvoir de l'artiste. Mais l'artiste doit se tenir prêt toujours, l'inspiration peut surgir au moment donné. C'est en ce sens que M.-Freienfels interprète l'expression de Lessing, que le génie c'est l'application, c'est le zèle ; il rappelle aussi la pensée de Voltaire, que l'inspiration est identique au travail quotidien et infatigable.

Quant à l'acte de la conception de l'œuvre d'art, M.-Freienfels montre par le témoignage de plusieurs artistes que cet acte se produit d'une façon absolument indéterminée, que la conception d'une idée, ou d'un groupe d'idées, surgit dans la conscience *Brusque et inattendu*. Il en est de même dans la conception scientifique et philosophique. Du Bois-Reymond témoigne qu'il ne pensait jamais d'avance aux idées, elles se pré-

sentaient toutes prêtes et abondantes. Le mathématicien Gauss disait : « Je possède les résultats, il faudrait que je me demande comment j'y suis arrivé ». De même Schopenhauer : « Je ne comprends pas l'apparition d'une œuvre, de même qu'une mère ne comprend pas celle de l'enfant dans son sein ». M.-Freienfels étend ce caractère de l'imprévisibilité au processus de la création tout entier. A ce caractère, il joint un certain sentiment *impersonnel* qui accompagne aussi l'activité créatrice. L'homme qui subit le processus créateur a souvent ce sentiment de n'être qu'un instrument aux mains d'une puissance supérieure, qui lui inspire ses idées. Malgré ses tendances positivistes, M.-Freienfels accepte la question ainsi posée. Il mentionne Lichtenberg, qui formule le « je pense » plus exactement « cela pense » (« Es denkt ») et E. Mach, qui met cette idée au centre de ses théories gnoséologiques. Quoique M. Freienfels ne les suive pas expressément, il accepte, cependant, la conclusion qu'il est plus exact de parler de notre pensée comme d'une pensée « impersonnelle ». Ce « sentiment d'impersonnalité » qu'on trouve chez tout homme, est très augmenté chez l'artiste.

En fin de compte, M.-Freienfels reconnaît que, quoi qu'il n'y ait qu'une différence *de degré*, et non *de nature* entre les capacités géniales et les capacités ordinaires, cette différence de degré est des plus *importantes*. Pour l'expliquer, on se sert du concept de l'*inconscient*. M.-Freienfels se décide à reconnaître ce concept à son tour, pourvu qu'on ne l'introduise pas comme un facteur mystique, pourvu qu'il ne soit pas pensé comme *quelque chose* qui serait hors de la causalité (p. 223). Il dit

pourant un peu plus loin qu'il n'est pas contestable, que dans notre vie psychique il y ait des moments inconscients et que les lois de nos associations peuvent être *décrites* tout au plus ; mais qu'on ne peut pas leur prêter un caractère de nécessité causale. Ce qui caractérise la pensée géniale, c'est justement la coordination beaucoup plus étendue, plus hardie et plus extraordinaire des idées et des images. Dans un tel enchaînement d'idées il doit y avoir beaucoup plus de termes intermédiaires, inconscients qu'il n'en est pas dans la pensée habituelle. Sans eux, une telle étendue d'associations ne serait guère possible. « Nous accordons, conclut M.-Freienfels, que dans la création géniale l'inconscient joue un rôle beaucoup plus considérable que d'habitude, mais nous y insistons, cela ne veut pas dire autre chose que ceci : dans la création en général, les faits psychiques sont bien plus intenses et plus multiples que dans la vie ordinaire » (p. 224.).

On voit bien qu'il ne suffit pas de l'affluence des pensées et des images. Pour que l'œuvre d'art puisse se faire et se cristalliser, un *choix* est indispensable et un choix présuppose toujours un jugement, entendu au sens le plus large. Quand il y a création, il y a vérification, refus, choix — évaluation, donc jugement. Il y a une certaine *organisation* de toutes les données de la conscience et cela à un point de vue déterminé. C'est cette activité de jugement qui élève l'imagination créatrice au-dessus d'un rêve ou d'une vision, c'est elle qui rend possible la mise en forme, la création proprement dite. M.-Freienfels refuse d'éclaircir, comment se produit ce processus créateur du choix. Il mentionne

Th. Ribot qui pose un « principe d'unité » (17), puis W. James, qui parle de ce but vague « qui domine en grandes lignes la création et qui est comme une forme mouvante, qui cherche à se fixer et à prendre chair » ; il l'appelle « lacune active » (« an active gap ») (18).

Mais le processus créateur dans tout son ensemble est accompagné d'une suite complexe de procédés techniques qui sont tous nécessaires, pour que l'œuvre puisse être achevée. L'exécution est, certes, un prolongement de la conception ; M.-Freienfels cite les paroles de Séailles que « c'est la conception voulue, aimée, agissante » (« Essai sur le génie dans l'art », p. 201). Les artistes témoignent dans leurs autobiographies que la même spontanéité qui est propre à la pensée aux moments de la conception proprement dite, se manifeste tout le long de la création, avec cette différence seulement, que plus l'œuvre avance, plus les facultés purement intellectuelles et techniques ressortent au premier plan, jusqu'à ce que l'attitude de l'artiste devienne plus critique que créatrice. Et il arrive parfois que l'image première est à peine reconnaissable. Donc si dans la conception première, dans la poussée vers l'activité et vers l'expression, nous observons les fonctions esthétiques dans leur état le plus pur, dans les stades postérieurs de la création, c'est le désir de s'approprier la

(17) TH. RIBOT, *Essai sur l'Imagination créatrice*, 2 éd. 1905, p. 66.

(18) W. JAMES, *Psychology*, p. 163.

Nous croyons que M. H. BERGSON a supposé aussi ce mouvement de la pensée, quand il a parlé de *l'effort intellectuel*, qui consiste dans la marche de l'esprit de l'abstrait au concret. « *Effort intellectuel*, » *Energie spirituelle*, 1919.

matière, la recherche de l'exactitude objective et surtout cette vérification instinctive qu'on appelle le *goût*, qui prédominent.

Dans le sixième chapitre du livre II, M.-Freienfels précise son attitude par rapport à d'autres théories de la création. A vrai dire, il n'en envisage que deux : celle de H. Taine qui explique le génie surtout par l'influence de la race, du milieu, des facultés héritées, et celle qui voit dans le génie un fait pathologique. Il dit, à propos de la première théorie que l'essentiel lui échappe, qu'elle n'explique aucunement l'activité de l'imagination créatrice, qu'elle ne s'intéresse qu'aux conditions secondaires et peu significatives, qu'elle présente comme essentielles. M.-Freienfels s'oppose aussi à la théorie de Lombroso, de Möbius qui envisage le génie comme anormal. Il dit avec raison que les mots « normal » et « pathologique » ne sont pas employés au sens critique; on ne sait jamais exactement où l'un finit et où l'autre commence. On observe souvent des écarts par rapport aux normes habituelles — un surdéveloppement de certaines fonctions et un développement insuffisant de certaines autres — et chez l'homme génial ces écarts ne sont que plus frappants. Ils ne devaient être considérés comme pathologiques qu'aux cas où ils rendent impossible l'équilibre de l'existence de l'individu. Mais le processus de la création comme tel suppose un fonctionnement *parfait* des facultés psychiques de l'artiste et même il témoigne de l'état sain et vigoureux du monde intérieur de l'artiste.

En concluant son étude de la création artistique, M.-Freienfels met en relief son idée dominante, que le

processus artistique ni dans son essence, ni d'après son origine ne peut être considéré comme étant purement esthétique. C'est toujours un *travail* (surtout aux degrés supérieurs), qui, grâce à ce fait qu'il vise un effet esthétique, est tenu lui-même pour une activité esthétique.

Dans le deuxième volume de sa *Psychologie de l'art*, M.-Freienfels étudie les *différentes formes* de l'œuvre d'art qui constituent les *différents styles* de l'art. Il aboutit à une certaine classification de ces formes. Ensuite, il cherche à justifier l'effet que les formes d'art produisent sur la conscience et, en se rattachant à Avenarius, à Mach et surtout à Hans Vaihinger (19), il pose à la base de cet effet un principe biologique, celui du *moindre effort* (*Das Princip des kleinsten Kraftmasses*). Il applique ce principe à l'action que produit la musique, la poésie et la peinture. Dans la deuxième partie de son volume, tout en restant sur sa base empirique, il fait un essai d'*objectivation des valeurs esthétiques* et il termine son étude par des considérations sur le rapport de l'art avec la vie tout entière.

M.-Freienfels juge impossible une définition purement objective du concept « l'œuvre d'art », car ce qui fait un objet œuvre d'art, ce n'est que son *rapport psychologique à la jouissance esthétique*, d'une part, et le *rapport psychologique au créateur*, d'autre part. Tout ce qui est esthétique doit être conçu au point de vue psychologique, car son essence est à chercher dans

(19) HANS VAHINGER, *Die Philosophie des Als-Ob.*, 3^e édit. 1918.

l'action sur le sujet. L'œuvre d'art est donc un tel objet qui est créé en vue de l'impression, qui cherche à produire un effet. Un grand nombre de formes dans une œuvre d'art peuvent être expliqués par cet *effet visé*. Ainsi, un paysage artistique se distingue d'une coupure faite dans la nature par sa composition simplifiée, qui fortifie et concentre l'impression que reçoit le sujet. Ces procédés de simplification et de concentration ne sont à expliquer que par l'action visée consciemment ou inconsciemment. M.-Freienfels appelle *formes d'impression* toutes ces formes, que seule l'impression visée justifie. Des procédés tels que la répétition du même motif dans l'art ornemental, du même thème dans les fugues et dans les sonates, du même son dans la rime, du même accent dans le rythme, sont des formes d'impression. Mais il y a d'autres formes, qui trouvent leur raison d'être dans la *personnalité* de l'artiste, dans la *matière*, dont se sert l'artiste et dans ce qu'on appelle le *sujet* ou le *contenu* de l'œuvre d'art.

Tout ce qui est nécessité par les tendances personnelles de l'artiste, un certain caractère émotionnel, imaginaire, etc., constitue ce groupe de formes que M.-Freienfels appelle *formes de création*. Ces deux premiers groupes de formes sont de nature psychologique. Les deux autres groupes sont, au contraire, de nature *objective*. Telles les formes *I*) issues des particularités de la matière et *II*) les formes occasionnées par le sujet traité dans l'œuvre d'art. Il importe d'avoir égard au caractère spécifique de la matière travaillée par l'artiste ; l'ensemble de l'œuvre d'art l'exige ; ainsi, par exemple, un sonnet fait en langue allemande, pauvre

en rimes est une violence, le vers blanc iambique, au contraire, lui est propre. De même, il y a des procédés dans l'art, qu'exige le contenu, qui y est représenté, que justifie le sujet traité ; par exemple, on peint un cheval plutôt du côté que d'en face — la clarté de la représentation en profite

Toutes ces formes différentes interviennent pour la plupart dans une même œuvre d'art, elles sont dans une liaison intérieure étroite, elles constituent ce qu'on appelle *le style* de l'œuvre d'art. Les formes qui visent l'impression (que M.-Freienfels appelle encore *formes téléologiques ou style d'impression*) sont tout particulièrement importantes, car toutes les formes sont dans une certaine mesure des formes d'impressions.

La participation de ces quatre groupes de formes peut ne pas être équilibrée dans les œuvres d'art, et suivant que l'un ou l'autre groupe domine, M.-Freienfels distingue quatre *types de style*. Il parle du *style de la matière* là où les formes matérielles prédominent à tel point que les autres formes en sont entravées ; ainsi, la sculpture égyptienne, par exemple, n'a jamais su dominer sa matière dure et statique ; la matière s'imposait trop, et elle rendait presque impossible tout mouvement plus ou moins libre, toute manifestation du style individuel. Si c'est la subjectivité de l'artiste qui prédomine, M.-Freienfels voit dans l'œuvre le *style de la création*. Au cas où les procédés, qui mettent en relief le contenu de l'œuvre, sont ceux qui importent, l'œuvre traduit en tout *le style du contenu* ; une certaine idée, une tendance déterminée est ce qui préoccupe alors l'artiste. Un tel art dans son extrême coïn-

cide avec la science. Enfin, là où l'exécution, la forme importe pour elle-même, nous avons à faire avec l'art du virtuose, avec ce qu'on appelle *le style formel*. Un équilibre parfait de ces quatre aspects est aussi rare que précieux.

Les naturalistes semblent nier tout style, mais en réalité ils en cherchent un *nouveau*. Si Zola définit l'art « la nature, vue à travers le tempérament », il laisse supposer au moins un style, celui de la création. Le naturalisme, c'est un état de transition, qui n'a pas la conscience de sa direction. L'art peut, certes, représenter la nature, mais non la nature comme chose en soi ; l'essence de l'art est dans la mise en forme, dans le style.

M.-Freienfels s'oppose aussi au formalisme pur dans l'art. Si la forme devient un but, au lieu d'être un moyen subordonné à l'action que doit produire l'œuvre, elle cesse d'être artistique. L'art formaliste produit des formes en suivant des schèmes et ces formes ne sont plus efficaces au point de vue esthétique.

M.-Freienfels cherche à pénétrer dans la collaboration de ces quatre facteurs : l'effet visé, matière, contenu et créateur. C'est l'action unie de ces facteurs qui produit ce que nous appelons l'effet d'art. Dans son ensemble, cet effet est caractérisé par la puissance d'*intensifier le sentiment de la vie*. Ce sentiment de la vie est favorable à l'organisme (2). Des formes qui pro-

(20) C'est ici que l'interprétation de M.-FREIENFELS devient trop simplifiée. Il ne voit pas l'expérience esthétique comme favorable à la vie de l'esprit du sujet, mais simplement comme favorable aux organes.

curent des effets adéquats, bien appropriés aux organes humains doivent par dessus tout être considérés comme ayant une valeur esthétique. M.-Freienfels s'efforce de rendre évident de quelle façon les formes générales de l'art correspondent à la nature des fonctions humaines. La théorie dynamique des sentiments est interprétée aussi par M.-Freienfels dans ce sens simplement physiologique. Il trouve un principe, auquel il ajoute une grande importance, autant pour le choix des impressions, que pour le développement de la production artistique. C'est le principe biologique du moindre effort qui fait que, dans notre expérience intérieure, règne toujours la *plus grande économisation des forces possible*. Dans la multiplicité des impressions esthétiques l'âme fait le choix de celles qui lui procurent le maximum de jouissance émotionnelle avec le minimum d'effort et de dépense d'énergie. C'est surtout dans le rapport entre le nouveau et l'habituel que l'attention esthétique paraît suivre ce principe : le caractère de nouveauté se charge de l'efficacité de l'impression et l'habituel facilite l'opération.

M.-Freienfels remarque tout de même qu'il est impossible d'expliquer les formes esthétiques en partant de ce seul principe. D'autres facteurs y participent et ce principe n'est de grande importance que pour des impressions exclusivement formelles.

En achevant son étude des formes d'art, M. Freienfels parle des difficultés qui se présentent quand on cherche à distinguer avec précision la forme du contenu. Dans un certain sens, tout dans l'art pourrait être appelé forme, de même que tout pourrait être

envisagé comme contenu. Et, réellement, la distinction que M.-Freienfels s'efforce à établir entre « *Formgefühl* » et « *Inhaltsgefühl* » est purement extérieure : la forme s'exprime dans l'exécution, tandis que le contenu agit par l'idéation ; contenu serait, par exemple, le sentiment religieux qu'on éprouve à la contemplation d'un temple (21). En dernière analyse, M. Freienfels reconnaît que l'art consiste dans l'unité indispensable de la forme et du contenu.

M.-Freienfels étudie spécialement les formes de la musique, des arts visuels et de la poésie. Il leur applique son principe d'économie des forces. Les formes de la musique, telles que la *consonance* et ses dérivés, l'*harmonie*, les *échelles diatoniques* et, dans une certaine mesure aussi, la *mélodie*, sont présumées d'avance dans les instruments de musique, et le rôle de ceux-ci consiste en ce qu'ils sont les meilleurs moyens pour satisfaire le besoin de l'excitation acoustique, propre à l'homme. M.-Freienfels cherche à expliquer pourquoi la consonance agit sur nous esthétiquement. C'est parce que, à la consonance, correspond une *simplicité suprême du processus nerveux*. Il relève l'explication de Stumpf : un intervalle est d'autant plus consonant, que l'effet qu'il produit se rapproche plus d'un seul ton ; une octave ressemble à un vrai unisson. Quel est le rapport entre la consonance et le sentiment du plaisir ? M.-Freienfels répond que la consonance ne coïncide aucunement avec le sentiment du plaisir. Une dissonance peut plaire et paraître

(21) Moment anesthétique au point de vue de R. HAMANN.

indispensable. C'est parce que les dissonances ne se distinguent pas radicalement des consonances, elles ne sont qu'un *degré inférieur des consonances*. Dans l'évaluation du sens musical on perd le goût pour les accords élémentaires ; aujourd'hui, nous évaluons une octave à peine plus qu'un seul ton simple et notre imagination esthétique se crée des images plus complexes et plus subtiles. L'évolution de la consonance va vers une plus grande complexité du côté de la dissonance. L'âme exige la nouveauté, l'impression qui devient habituelle s'émousse. L'oreille cherche des excitations plus intenses, telles pourtant qu'elle puisse s'en rendre maîtresse. Tout en se rendant compte de la *tendance vers la complexité*, M.-Freienfels soutient le principe de l'économie des forces, qu'il voit apparaître partout où il est question d'évaluations esthétiques.

Il le voit surtout dans le rythme (et cela avec raison). Il appelle rythme toute suite régulière d'excitations nerveuses, séparées par des intervalles égaux et pas trop longs. Le rythme est perçu par des organes sensoriels et moteurs. Là où nous ne croyons qu'entendre, le rythme agit aussi sur nos organes moteurs. La relation entre les excitations acoustiques et les réflexes moteurs est très étroite. M.-Freienfels soutient que le rythme est plutôt exécuté qu'entendu, que son action *motrice* doit être considérée comme *primordiale*. Si le rythme est une activité agréable pour notre corps, cela s'explique par le fait qu'au rythme l'organisme dépense le minimum d'énergie et en acquiert le maximum d'activité et d'expérience. L'automatisation de l'activité, voilà ce qui fait l'économie de l'énergie. Tout exercice est accom-

modation et automatisa-tion : une fonction corporelle, une fois mise en action, se continue d'une façon mécanique en gardant les mêmes rapports temporels-dynamiques sans exiger une participation continue de la volonté, jusqu'à ce qu'entravée par une nouvelle résolution de la part de la volonté, elle se ralentit et s'arrête.

Tout ce qu'on peut observer dans la consonnance concernant la simultanéité des impressions auditives, vaut pour le rythme, concernant la succession des impressions. La consonance et le rythme sont les formes les plus adéquates des sensations de l'ouïe. M.-Freienfels a le mérite d'insister beaucoup sur l'action motrice du rythme. Là, où l'effet, produit par le rythme est complet, l'excitation nerveuse se propage nécessairement de l'ouïe aux nerfs moteurs. C'est surtout les influences vaso-motrices, qui touchent de très près à l'activité respiratoire et circulatrice, qui sont d'une importance considérable. M.-Freienfels apporte le témoignage d'un vieux musicien, Grétry, qui a observé que le pouls est influencé par le rythme, qu'il en est ralenti ou ravivé. M.-Freienfels distingue des mouvements perceptifs, réflexifs et imitatifs.

Parfois, tout l'organisme de l'auditeur est mis en mouvement par la décharge motrice du rythme ; mais c'est généralement inconscient ; il n'arrive à la conscience que *l'impression générale d'une modification totale du sentiment de la vie*. Et c'est là l'effet principal du rythme.

M.-Freienfels réfute la théorie du rythme de Bücher (« Arbeit und Rhythmus ») ; il la voit exagérée. Tout

art ne s'est pas développé à partir du travail corporel ; pour la plus grande part, il a une cause purement esthétique, une cause fin en soi. La plupart des peuples dansent et chantent justement quand ils ne travaillent pas. Il s'oppose aussi à la théorie psychologique du rythme, telle que W. Wundt et E. Meumann la soutiennent. A son avis, une théorie qui envisagerait le rythme dans toute son étendue ne saurait être intellectuelle-psychologique ; elle doit posséder en premier lieu une base physiologique. Des représentations peuvent surgir, mais non nécessairement. Considéré au point de vue psychologique, l'effet que produit le rythme surtout dans l'art n'est pas intellectuel, mais *émotionnel*, et habituellement cet effet est rarement isolé, mais perçu dans l'ensemble complexe de la vie intérieure.

M.-Freienfels étudie les formes de la composition musicale, telles que les sonates, les fugues, les canons, etc., et les particularités des tons *maître* et *mineur*, qu'il appelle sexes des sons. Tout en reconnaissant qu'il est difficile de prêter des associations aux sons musicaux et que si une valeur émotionnelle d'un passage de musique lui vient des associations, ce sont des associations extérieures, non innées aux sons eux-mêmes. M.-Freienfels fait cependant un effort pour prêter aussi à la musique un pouvoir propre et une détermination certaine de l'action émotionnelle. Il croit la musique *lyrique* surtout ; elle est moins elle-même, quand elle cherche à être dramatique ou épique, quoique, à son avis, elle réussisse aussi dans le domaine des représentations acoustiques, telles que les imitations des sons de

la nature, les cris des animaux, les hurlements du vent.

Dans le chapitre suivant, M.-Freienfels traite du *style de la poésie*. De tous les arts la poésie est celui où le contenu a le plus d'importance par rapport à la forme; et cependant les procédés de la forme, qui visent le style, y atteignent une perfection extraordinaire. M.-Freienfels envisage dans la poésie deux groupes de formes : 1° les formes *sensorielles-phonétiques* telles que le rythme, la rime, la construction des vers, la strophe ; 2° les formes architectoniques-plastiques, celles de la composition, qui règlent les contenus ; ceux-ci sont les procédés qui créent la tension et l'augmentation de l'impression. L'importance du premier groupe diminue peu à peu : la poésie, qui était l'art de parole, d'audition, devient l'art de *lecture*. Le rythme pour lui-même est le moyen d'évoquer la mélodie du langage, qui fait le fort du vers. Mais, dans la poésie d'aujourd'hui, le rythme agit surtout par son côté imaginal (il est plutôt lu qu'entendu). C'est ainsi qu'il perd son effet sensoriel et c'est la prose qui envahit peu à peu le domaine de la poésie proprement dite. M.-Freienfels pense que l'origine du rythme poétique est à chercher dans la liaison authentique de la poésie avec la musique et surtout avec la danse. La poésie s'est dégagée peu à peu de cette liaison. Mais la musique étant déjà disparue de la poésie, un élément associatif et fort de la musique s'est cependant conservé dans le rythme. On peut donc considérer le rythme dans la poésie comme un reste de l'unité musique-poésie. Il aurait disparu entièrement s'il ne possédait pas en lui-même une forte puissance émotionnelle.

Sur l'origine de la rime, M.-Freienfels rappelle la pensée de W. Wundt, que la répétition de sons semblables, telle que la rime, est née de la répétition de la pensée. Mais il penche plutôt du côté de ceux qui voient dans la rime un reste du refrain. Dans ces considérations sur le caractère de la poésie actuelle, M.-Freienfels observe que le vers d'aujourd'hui n'est pas une forme fixe et stable, où l'on verse le contenu comme un liquide dans une coupe. Il était tel jadis avec l'hexamètre, les alexandrins, etc., aujourd'hui le vers est libre. M.-Freienfels cite Mallarmé, qui caractérise la langue littéraire moderne : « Dans le genre appelé prose il y a des vers quelquefois admirables de tous rythmes. Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification... Le vers officiel ne doit servir que dans les moments de crise de l'âme (22). Le vers d'aujourd'hui suit les sinuosités de la pensée. On observe un abandon du sensoriel, une subordination de celui-ci au pensé. Dans leurs recherches du style, les poètes visent surtout la clarté et la *précision des représentations*. Ce n'est pas par l'abondance de mots et d'images qu'ils procèdent, c'est par la finesse et la forme de leurs expressions. Même le halo de l'inconscient, de l'indéfini, du crépusculaire n'est pas en contradiction avec la clarté.

M.-Freienfels trouve beaucoup plus de difficultés à

(22) MALLARMÉ. *Enquête sur l'évolution littéraire*. *Echo de Paris*, 14 mars 1891.

l'étude des *formes visuelles* qu'à l'étude de celles de la musique, par exemple. La consonance, le rythme sont des particularités de la musique tandis que les couleurs et les formes linéaires, qui sont les éléments de la peinture et des arts plastiques appartiennent autant au monde tout entier (23). L'harmonie des couleurs est quelque chose de bien imprécis. Pendant que dans la musique l'harmonie se constitue par le rapprochement, par la fusion des sons, dans la peinture elle se fait plutôt par *contraste*.

Pour expliquer le plaisir esthétique qu'on prend à la contemplation de certaines données visuelles, M.-Freienfels part de son point de vue dynamique-biologique. Il cherche la raison du plaisir esthétique dans le processus même de la perception sensible, et il pose que plus les processus sensibles sont adéquats, plus le plaisir qu'ils évoquent est fort. Les processus adéquats sont ceux qui produisent une excitation et une impression vive et profonde, tout en n'exigeant aucun effort de la part du sujet. L'excitation que produit la lumière du soleil, par exemple, est favorable à l'œil : de là le sentiment du plaisir.

M.-Freienfels tente une explication approximative des préférences qu'on accorde à certaines couleurs : on préfère les couleurs qui provoquent une plus forte réaction dans les filets nerveux. L'habitude et les associations modifient, certes, ces perceptions. Quant aux lois, qui dominent le sentiment de l'agréable dans les har-

(23) M. FREIENFELS néglige le fait que le rythme aussi appartient au monde entier.

monies des couleurs, M.-Freienfels suppose que, d'une part, ce sont les petites différenciations (les petits intervalles) qui plaisent à l'œil, c'est-à-dire, toute couleur tolère une autre qui dans le spectre n'en est pas très éloigné ; l'œil perçoit les petits intervalles comme des couleurs différentes, mais tout de même comme unité.

D'autre part, il reconnaît qu'il y a quelque chose d'agréable dans un *certain* ensemble de couleurs éloignées dans le spectre. Mais il n'y a rien de fixe et de sûr concernant ces ensembles. Des motifs intellectuels sont pour beaucoup dans les préférences que nous faisons des couleurs différentes ; tels le nouveau, le distinct, l'extravagant, etc. ; leurs raisons d'être sont à chercher dans le sujet lui-même. Nous pouvons prendre en conscience tous ces facteurs différents et nous pouvons expliquer dans une certaine mesure nos goûts, mais il y aura toujours un certain reste incommensurable et inexplicable ; toutes les virtualités illimitées de l'âme l'assurent.

En ce qui concerne les *formes linéaires et les reliefs* des arts visuels, M. Freienfels est convaincu qu'il est impossible de les expliquer en partant seulement de la création ou de l'impression ; la *matière* et les formes nécessitées par le *contenu* (formes objectives) y ont leur part. L'évaluation du style de ces arts s'explique par ces conditions objectives autant que par des conditions psychologiques de la création.

Par suite, M. Freienfels insiste sur le caractère *imitatif* qui est souvent dominant dans les arts visuels. Il y insiste d'autant plus que « l'imitation est dans l'art visuel la forme, qui exige le moindre effort spirituel »

(p. 124). Il distingue l'imitation immédiate de l'imitation médiate ou créatrice ; c'est la dernière qui intervient dans les arts visuels. Car, dans l'art, il ne s'agit pas d'un réflexe, fait immédiat, mais de processus intellectuels, longs et complexes. A côté de ces formes imitatives qu'il appelle *naturalistes*, M.-Freienfels pose encore, pour des arts visuels, des formes spécialement techniques et des formes des styles. M.-Freienfels va jusqu'à dire que la plupart des formes d'art sont le produit de la collaboration de l'imitation et de l'exécution technique (p. 128).

Si l'on aime les formes dans les impressions, telles que la symétrie, l'ordre rythmique, la répétition de certains motifs dans les ornements, c'est parce que, grâce à elles la perception est facilitée. La symétrie est justifiée par la nécessité de l'équilibre. Grant Allen insiste sur le rôle qu'y joue la symétrie de l'organisme humain (aussi A. Schmansonv). M.-Freienfels s'oppose à cette explication : au point de vue moteur nous ne sommes pas symétriques, nous sommes soit droitiers, soit gauchers.

Aux formes *élémentaires ou ornementales* M.-Freienfels joint des formes *complexes*. Ce sont celles qui agissent non seulement directement par leur caractère immédiat, mais encore associativement, par leur *contenu*. C'est avec ces formes qu'on passe du domaine de l'ornementation dans celui de la *peinture* et de la *sculpture* proprement dites. De là M.-Freienfels aborde le problème capital : est-ce la forme, ou est-ce le contenu, qui fait le côté fort des arts visuels, ou, ce qui revient au même, sont-ce les données sensorielles ou imagi-

natives qui l'emportent? M.-Freienfels cherche à éviter les antinomies de ce problème. En s'installant solidement sur sa base d'analyse psychologique, il se contente de reconnaître l'un et l'autre de ces deux facteurs, sans peser et sans comparer leur valeur.

Pour les œuvres d'art complexes il importe, à son avis, de manier de tels procédés de forme que le contenu substantiel puisse se communiquer au spectateur de la façon la plus pure et la plus complète. Il distingue la peinture pure de la peinture *poétique* ; celle-ci insiste sur le contenu et néglige la forme. En fin de compte, il s'agit pour M.-Freienfels d'une activité commune des valeurs *émotionnelles*, *formelles* et *imaginatives*, il s'agit de l'unité du contenu et de la forme.

Le dernier chapitre du second volume traite de la *psychologie des valeurs esthétiques*. Tout objet qui est cause d'une expérience esthétique peut être considéré comme *objet de valeur*. La vie témoigne que certains objets d'art suscitent des impressions esthétiques plus fréquentes et plus durables que d'autres objets. M.-Freienfels cherche à justifier psychologiquement ces différences de valeurs éprouvées empiriquement, il cherche à en découvrir les fondements. On accepte souvent dans ces questions des vues, qui admettent une moindre ou une plus grande efficacité esthétique de certaines formes, une moindre ou plus grande *valeur* de ces formes, et les formules dont se sert le langage prennent alors l'aspect d'exigences et de normes. Mais il ne faut pas oublier que ces normes n'ont jamais le caractère apodictique. M.-Freienfels distingue donc les valeurs objectives des actes *d'évaluation* momentanée ; la certitu-

de d'une valeur comme valeur n'est pas dans son caractère momentané ; ce n'est qu'une *possibilité générale* et fréquente d'évaluation, la répétition du fait, qui prête à un objet cette qualité de valeur objective. Mais il n'ajoute pas à ces valeurs objectives une certitude de valeurs absolues. A leur base, il y a toujours une conscience qui évalue. Valeur en général n'est qu'une certaine attitude d'un objet par rapport à un autre. Où il y a valeur, il y a nécessairement rapport à un être vivant. Est valeur ce qui sert à la *conservation et à l'augmentation de la vie*. (Telle la pluie pour un désert, par exemple.) En dernière analyse, M.-Freienfels conçoit toutes les valeurs réelles, et aussi les valeurs esthétiques comme des valeurs *biologiques* ; il accepte par là le point de vue du pragmatisme. Il ajoute que dans beaucoup de cas, il s'agit bien entendu de la vie conçue non au point de vue physique ou matériel, mais au point de vue purement psychologique ; il y a des valeurs spirituelles. En se rattachant à Th. Lipps, M.-Freienfels conclut que c'est le *sentiment de plaisir* qui nous indique que nous sommes en présence d'une valeur, en particulier, d'une valeur esthétique.

Dans le monde esthétique comme partout, il y a donc une échelle de valeurs. On considère certaines œuvres d'art comme supérieures aux autres. M.-Freienfels soutient que dans la plupart des cas cette évaluation et comparaison dépend de ce fait que même dans le monde esthétique il n'y a pas d'isolement absolu. Les impressions esthétiques créent des états d'âme qui influencent nécessairement tout l'ensemble de l'activité intérieure de l'homme. Toute valeur esthétique est dans un

certain sens un *facteur éthique*. Elle acquiert aussi une valeur intellectuelle-logique, qui peut être *significative* pour toute la vie de l'âme. Bref, on n'expérimente pas de valeurs purement esthétiques, parce que l'âme est un ensemble dont les parties sont unies d'une façon indissoluble, où un élément participe *nécessairement* à un autre. C'est ainsi que pour l'évaluation esthétique, il est inévitable de recourir à d'autres catégories de valeurs, surtout à celles de valeurs éthiques et logiques.

Pour qu'une évaluation, une comparaison des œuvres d'art entre elles soit possible, il est indispensable qu'à côté du plaisir momentané et subjectif, il y ait dans l'œuvre quelque chose d'objectif. Comment saisir cette norme objective dans la subjectivité, même la momentanéité, des impressions esthétiques ? Pour M.-Freienfels, l'objectivité de l'œuvre se manifeste dans ce fait qu'une impression peut se répéter, que le même objet d'art peut produire des actions beaucoup de fois et sur un nombre indéterminé d'individus. L'objectivité de la valeur n'exclut certes pas la subjectivité du plaisir esthétique, mais elle détache pour ainsi dire l'objet de ce caractère de momentanéité et de contingence, et elle l'introduit dans un plan de relations plus larges et plus lointaines, quoique toujours subjectives. Ainsi, une valse, par exemple, peut nous plaire, sans que nous lui prêtions une valeur esthétique, dans une promenade, dans un café, mais elle nous ennuerait grandement au concert symphonique, tandis que l'Appassionata de Beethoven, qu'on joue, par exemple, dans la pièce voisine, pendant que nous travaillons, est pour nous une haute valeur d'art quoiqu'elle nous ennue, peut-être, sur le

moment. Pour que nous puissions poser une chose comme objet de valeur, il faut que nous lui supposions plus que le plaisir d'une fois, il faut que nous puissions lui attribuer en propre la *possibilité d'une action répétée et durable*, valable aussi pour les autres hommes. Mais à une telle évaluation objective s'ajoutent nécessairement l'apport momentané du sujet, les représentations et les associations de chaque expérience.

M. Freienfels examine les différents motifs psychologiques qui effectuent de telles valeurs d'art objectives. En premier lieu, c'est l'extension de l'impression, l'étendue et la durée de l'action produite par l'œuvre, qui la fait juger réellement valeur. Pourtant, le principe de l'extensité ne doit pas être confondu avec celui de la *majorité* ; la popularité dans la foule, l'extensité spatiale n'en est qu'un degré très bas. Plus vaut l'extensité *temporelle*, la durée d'une œuvre aussi par rapport au même sujet et aux changements de ses états d'âme. Il y a des auteurs du jour qui disparaissent, mais que l'on admire sur le moment plus que des artistes de haute valeur. Ensuite, M.-Freienfels se demande si ce n'est pas l'*intensité*, la force de l'impression qui sert de pierre de touche de la valeur esthétique. Mais il l'écarte, car l'intensité tient entièrement à la subjectivité et ne peut pas constituer la base objective ; de plus, ce qu'on appelle « distance esthétique » exige la modération de l'intensité des sentiments.

Il y a encore d'autres principes qui aident à établir les valeurs d'art. C'est l'*autorité* qui suggère parfois un jugement esthétique. Mais si l'éducation esthétique n'est qu'une suggestion autoritaire, elle marque tout au

plus le premier pas de l'éducation réelle. Quelquefois, c'est le point de vue *intellectuel*, qui nous dirige dans nos jugements sur l'art. Mais en procédant par l'analyse, on n'atteint qu'une petite partie de toutes les virtualités qui sont dans l'action d'art, tout le côté émotionnel ne se révèle pas dans l'analyse. En très grande partie, c'est l'originalité avec laquelle on opère quand on cherche à évaluer une œuvre d'art. Procédé non esthétique pour M.-Freienfels : pour une évaluation vraiment esthétique l'attitude de l'œuvre d'art par rapport aux autres ne signifie absolument rien, c'est l'œuvre prise en elle-même qui importe. L'originalité historique d'une œuvre (et ce n'est que celle-là que M.-Freienfels suppose) ne joue aucun rôle dans son efficacité esthétique. Il importe de séparer distinctement la valeur historique de l'œuvre de sa valeur réelle. L'évaluation d'une œuvre suivant sa valeur historique, n'est pas une évaluation de l'œuvre, mais celle de l'artiste. L'originalité historique n'est donc pas un principe artistique, mais scientifique et historique.

Outre celui-ci, il y a encore d'autres points de vue anesthésiques d'évaluation, tel le point de vue moral ou national, par exemple, qui ont eu leur part, bien considérable, comme l'histoire le prouve, dans la constitution des valeurs d'art. Pour conclure son essai de constitution du caractère objectif des valeurs esthétiques, M.-Freienfels tient à dire une fois de plus qu'il n'y a pas de lois esthétiques dans le sens de lois des sciences naturelles. On peut observer tout au plus certaines *régularités* que suivent les faits esthétiques.

À la fin de son travail, M. Freienfels réfléchit sur le

rapport de l'art à la vie tout entière. Il dit que tout le long de son étude il a dû constater un rapport étroit et ininterrompu de l'activité esthétique avec toutes les autres activités intérieures. C'est ce qui l'a amené à envisager la notion de l'art purement esthétique, comme impossibilité psychologique. « On peut poser cet art purement esthétique comme un idéal, dit-il, dont on peut se rapprocher, mais qui n'est vraiment pas à atteindre, et si quelqu'un l'atteignait, il n'en serait pas à envier, car dans son acte de l'expérience esthétique, il serait amené à une stérilité complète. L'attitude esthétique s'enchaîne avec l'attitude pratique, ce sont les mêmes fonctions qui servent l'une et l'autre ; les deux attitudes se confondent parfois et ne sont pas à séparer dans les actions qu'elles produisent sur la mémoire et sur les tensions volontaires. C'est le même homme qui se comporte tantôt pratiquement, tantôt esthétiquement, et il n'y a pas d'isolement aussi complet, qui séparerait l'âme dans ses fonctions différentes. En ce sens, l'art est un domaine important de la vie, et n'est pas à considérer comme une île, située quelque part en dehors de la vie » (p. 186).

L'attitude esthétique se trouve aussi en dehors de l'art, partout dans le monde. Mais c'est l'art qui développe et intensifie dans l'homme la recherche de l'esthétique. L'art nous enseigne la « distance esthétique », cette façon de considérer les choses sans désir et sans crainte, dans un certain éloignement. Ainsi, par exemple, il nous est difficile de contempler esthétiquement un panier de pêches ; l'eau nous vient à la bouche. Mais il devient tout naturel de contempler ainsi un panier de

pêches *peint* (24). C'est aussi une certaine disposition esthétique, la science de jouir des formes et des couleurs pour elles-mêmes, qui nous vient de notre commerce avec l'art. Il ne suffit pas de la distance esthétique, il faut un certain intérêt esthétique qui est positif et fin en soi ; grâce à lui, un changement se fait dans la conscience, on aperçoit l'objet dans une autre lumière. L'art dirige toute notre attention vers l'esthétique et la facilite ; car il *change* l'aspect des choses. Il élargit donc le domaine de l'esthétique non seulement quantitativement, mais aussi qualitativement. L'artiste ne nous présente jamais un objet tel qu'il est, il nous donne son *choix* des qualités du monde, et ce choix qui est dirigé dans un certain sens, nous l'appelons *style*.

Mais dans quelle mesure le contact avec l'art influence-t-il la vie intérieure tout entière, quelle est son action psychologique sur l'ensemble de notre expérience ? M.-Freienfels soutient qu'il est absolument impossible *d'éviter* une telle action, parce que l'âme est une unité dont on ne peut pas influencer et modifier une partie sans influencer et sans modifier en même temps le tout. L'art doit-il agir moralement ? M.-Freienfels envisage les trois réponses possibles : 1° l'art et le monde éthique sont des domaines hétérogènes et n'ont pas de points communs ; ils ne doivent pas se servir l'un de l'autre, l'art est *amoral* ; 2° l'art et la morale *s'opposent*, l'art est *antimoral* ; non seulement des ascètes et des fanatiques, mais des esprits tels que Platon et Tolstoï l'ont

(24) Comme on le voit, M.-FREIENFELS met dans le mot « distance esthétique » une partie du sens que R. HAMANN met dans le mot « isolement ».

attesté ; 3° l'art est essentiellement moral ; l'art est un collaborateur et un protecteur de la morale et de la religion.

Pour M.-Freienfels, ce n'est que la première réponse qui est fautive. Le concept d'amoralité est une absurdité psychologique et philosophique, et cela par la même raison que toute impression agit sur l'âme tout entière, et qu'il est impossible d'exclure le domaine de l'esthétique de l'ensemble de l'expérience psychologique. Donc, l'action esthétique atteint nécessairement aussi le domaine de la morale. La morale d'un homme est dans la plupart des cas la théorie de ses habitudes, de celles qu'il pratique et aussi de celles qu'il désirerait et devrait pratiquer. En ce sens, tout individu possède une morale, il n'y a pas d'homme qui, dans ses actions, ne suivrait aucune raison, ne s'adopterait à aucune norme. La morale n'est donc pas une notion qui se laisse effacer.

Quant à la deuxième et à la troisième thèses, pour M. Freienfels, elles ont raison toutes les deux, en ce qu'elles affirment que l'art et la morale s'influencent et se modifient mutuellement ; mais elles le font dans un sens souvent trop étroit. Que cette action est positive ou négative au point de vue moral, cela dépend des circonstances et des états d'âme du sujet. En tout cas, c'est de l'action de l'art sur nos sentiments, dont il s'agit ici, car c'est surtout notre vie émotionnelle qui modifie et définit nos actions.

La création artistique dans sa totalité prouve que d'autres facteurs à côté du facteur esthétique, dirigent l'artiste.

L'œuvre d'art reflète l'âme de l'artiste tout entière, elle puise sa force dans la profondeur de sa personnalité. C'est vrai surtout pour les grands artistes. Ce n'est que certains moments de leur création qui sont esthétiques, leurs buts sont plus complets et plus riches. Comme l'artiste avait créé l'œuvre en puisant dans sa vie entière, il tend aussi à agir sur *toute* la vie intérieure, riche et multiple, des hommes. Si l'œuvre d'art n'agit sur nous que parce qu'elle nous intéresse à un point de vue anesthétique quelconque, religieux ou moral, etc., cela doit être considéré comme imperfection, comme un défaut esthétique. Mais, dit M.-Freienfels, il faut être pédant ou borné pour reprocher à une œuvre d'art de produire, outre son action esthétique, encore d'autres actions (p. 200).

L'église se rend compte de l'action formidable que peuvent produire sur l'âme la musique et la peinture. Elle utilise ces arts abondamment pour intensifier les sentiments et pour disposer d'une façon religieuse les hommes. Une religion sans culte, sans symboles, une religion purement spirituelle, n'aura jamais d'effet sur la foule. De nos jours, on cherche aussi à esthétiser la vie, à la pénétrer d'esthétique. Comme il est impossible d'exclure de la vie les valeurs médiatees, les valeurs purement pratiques, on fait un effort pour les transformer au moins en valeurs mixtes.

M. Freienfels conclut son étude en insistant sur l'impossibilité d'une « conception esthétique du monde », car — « le facteur esthétique joue un rôle insignifiant même dans la création, en comparaison avec les autres facteurs, qui y participent ». Cependant, il importe de

tenir séparés l'art et la vie pratique : la dignité de l'un et de l'autre l'exige.

ESSAI DE CRITIQUE

L'œuvre de Müller-Freienfels, en tant que psychologie de l'art, en tant qu'étude du réellement donné, où l'auteur se méfie de toute conclusion qui ne serait pas basée sur l'expérience, où il se propose de ne suivre que des analyses psychologiques, — une telle étude se présente avec un aspect tout particulier. L'auteur prend une attitude critique vis-à-vis de l'esthétique ; maintes fois, il se défend d'écrire une esthétique et il a vraiment raison de ne pas le faire, car il n'est pas esthéticien dans le sens rigoureux de Th. Lipps et de R. Hamann. Il méconnaît l'essence de l'art pur, de l'art esthétique, il met à la base de l'art pur un principe de l'art décoratif. D'ailleurs, l'essence de l'acte esthétique ne le préoccupe guère, et quoiqu'il lui consacre son introduction, dans la suite il abandonne les résultats y acquis, et tout en s'efforçant à interpréter psychologiquement les problèmes différents qui touchent à l'art, il fait la critique de la notion de l'esthétique et détrône, pour ainsi dire, l'art proprement esthétique. Mais, sans le vouloir et avec moins de perfection, M.-Freienfels fait tout de même tâche d'esthéticien, et son apport à l'esthétique sur certains points, là où il fait vraiment de la psychologie et ne s'efforce pas d'interpréter l'art en partant d'un certain principe — telles les analyses des facteurs psychologiques de l'impression, et la théorie des

valeurs esthétiques — son apport sur ces points est considérable.

Etant donné cette attitude critique envers l'esthétique pure, l'œuvre de M.-Freienfels tend tout naturellement à la science de l'art. Tout d'abord, elle met vivement en relief le rôle des facteurs anesthésiques; elle insiste sur la signification qu'ont pour l'homme les valeurs éthiques, religieuses, techniques, réalisées dans l'art, et elle ramène à peu de choses le rôle du moment purement esthétique. M.-Freienfels parle toujours de l'importance des conditions objectives de la matière et de la technique, et il diminue tendencieusement le rôle de l'individualité de l'artiste. Il admet que même dans l'évaluation esthétique, il est indispensable de recourir à d'autres catégories logiques, éthiques, etc. Aussi par le fait qu'il se tient avec scrupule à la méthode empirique, qu'il sympathise au fond même avec la méthode expérimentale de Fechner, il dirige son œuvre du côté de la science de l'art et on peut dire que sa psychologie de l'art constitue un passage à la science de l'art, telle qu'elle se voit développée dans l'œuvre de E. Grosse, d'E. Uitz, de M. Dessoir. C'est là la place particulière de l'ouvrage de M.-Freienfels dans l'esthétique allemande contemporaine.

Dans son étude de la nature de l'acte esthétique, qui est faite dans l'introduction, M. Freienfels adopte un point de vue assez profond. Il étend le domaine de l'esthétique jusqu'aux limites de la vie, et il voit dans l'esthétique une des formes fondamentales de la vie. L'art, la vie esthétique « n'est pas luxe mais nécessité ». Mais cette nécessité, M. Freienfels la conçoit dans un sens

trop élémentaire, et il donne à sa théorie une base purement physiologique. L'art et toute expérience esthétique n'est pas une nécessité supérieure, qui réaliserait l'intensification de la vie de l'esprit — il procure simplement des sensations *utiles* pour l'organisme. Les valeurs esthétiques sont des valeurs biologiques : elles augmentent le sentiment de la vie. Tout ce qui rehausse la vie en nous, tout cela est valeur positive, tandis que tout ce qui l'entrave est valeur négative. Cette augmentation de la vie que visent les faits esthétiques, M.-Freienfels la voit dans l'excitation des processus fondamentaux de la vie, dans ceux d'assimilation et de dissolution, et dans la possibilité d'exercer notre organisme d'une façon harmonieuse. En cela M.-Freienfels s'appuie sur K. Groos (25) qui a insisté sur le rôle biologique considérable du beau dans le développement et dans l'exercice des instincts et des fonctions.

C'est ainsi que la théorie de l'art et du beau de M.-Freienfels, qui prétendait être analyse exacte des faits psychologiques, prend une direction fort étroite et soumet tout à une tendance déterminée, la tendance *biologique-sensualiste* (26).

(25) K. GROOS. *Einleitung in die Aesthetik*. Giessen. 1892, et « *Der ästhetische Genuss* » 1902. « *Die Spiele der Menschen* ». Iéna, 1899, et « *Les jeux des animaux* », trad. p. A. Dirr. Paris, 1902.

(26) PAUL MOOS (*Die deutsche Aesthetik der Gegenwart*), caractérise comme biologique-sensualiste la théorie de M. Freienfels et aussi celle de K. Groos.

La conception sensualiste du beau et de l'art trouve son aspect le plus rude chez Karl Lang (*Sinnesgenüsse und Kunstgenuss*. 1903). Lang voit le grand but de l'art dans ce qu'il procure le changement des sensations et l'excitation agréable des sentiments.

En concevant l'expérience esthétique au point de vue biologique élémentaire, comme une expérience qui met en équilibre l'organisme, n'exercé que dans un sens, M.-Freienfels la conçoit comme *utilitaire*, et, par conséquent, comme *pratique*. Le caractère fin en soi de l'impression, que M.-Freienfels posait comme la marque réelle de l'acte esthétique, et qui s'opposait inévitablement au caractère pratique des actions ordinaires, perd par là sa nécessité intérieure.

Le caractère biologique-sensualiste de la théorie de M.-Freienfels se trouve fortifié par ce fait qu'il met au centre de sa théorie le principe du moindre effort (*Das Princip des kleinsten Kraftmasses*). Il accepte que les formes esthétiques élémentaires sont celles grâce auxquelles l'activité des organes se produit avec la plus grande facilité, tout en étant accompagnée des sentiments du plaisir. « Presque toutes nos formes artistiques ont tendance à nous procurer un contenu riche autant que possible, en n'exigeant de nous qu'un minimum d'effort et d'énergie ». Nous avons la conscience des valeurs esthétique, parce que nous éprouvons des formes appropriées à nos organes. En partant de ce point de vue, M.-Freienfels est amené à ne pas voir la distinction de nature, qui existe entre l'esthétique et l'agréable. L'esthétique pour lui est une des conditions qui évoque dans le sujet le sentiment subjectif du plaisir.

M.-Freienfels se rattache par là aux psycho-physiologistes allemands Mach et Avenarius qui ont cherché à appliquer le principe d'économie des forces à toute l'activité humaine, à Fechner qui a essayé d'introduire ce

principe dans l'art et surtout à Vaihinger (27) qui a construit toute une théorie sur ce principe; il soutient qu'une impression esthétique (qu'il appelle « fiction ») a de la valeur dans la mesure où elle évoque des sentiments esthétiques d'une façon courte et élégante.

M.-Freienfels applique le principe de l'économie des forces aux différents arts. Il fonde les nuances émotionnelles des sensations des couleurs sur le sentiment de l'agréable, qui provient de l'activité adéquate des organes de la vue, ou sur le rapport des processus d'assimilation et de dissolution de la rétine et des parties centrales coordonnées. Dans les arts figurés, il voit partout la réalisation du principe d'économie des forces. Dans la musique il en fait dériver la consonance. En suivant l'œuvre de M.-Freienfels, on se demande quel est pour lui le principe de l'acte esthétique; est-ce *l'intensification de l'état intérieur*, comme on aurait pu le croire au début, quand il était question de la valeur fin en soi de l'acte esthétique? ou est-ce *l'économie de l'énergie*? Il insiste bien davantage sur ce dernier principe et, à vrai dire, dans l'étude des valeurs esthétiques, il ne parle plus du caractère fin en soi des faits d'art esthétique, et il fait un effort pour rapprocher l'expérience esthétique même de la vie pratique.

La raison pour laquelle M.-Freienfels se laisse ainsi prendre par le principe d'économie des forces est à chercher dans ce fait qu'il a méconnu l'essence de

(27) HANS VAHINGER. *Die Philosophie des Als-Ob.*, 3^e édit., 1918.

l'art pur ; il a imposé à l'art pur le principe de l'art décoratif. Et cela, parce qu'il n'a pas ajouté suffisamment d'importance au moment de la création dans l'art, à l'intensité qui exige la prise en conscience des faits créateurs. C'est la forme, entendue au sens que lui prête Hamann, qui est réellement un principe d'économie des forces, c'est elle qui nous est agréable et qui nous distrait. Elle domine vraiment dans l'art décoratif, mais dans l'art pur il y a plus que la forme conçue en ce sens : elle n'y est qu'un élément subordonné. L'élément essentiel dans l'art pur, c'est *l'apport de l'individualité*, c'est le mouvement créateur de l'œuvre, qui demande *l'intensification de l'être*, un état d'âme exactement contraire à l'état que provoque l'effet décoratif ou formel. Cet élément de l'art pur M.-Freienfels l'a méconnu ; il a négligé avec intention le rôle toujours dominant de la personnalité de l'artiste. C'est pourquoi il a admis au centre de l'impression esthétique un principe secondaire et lui-même subordonné.

M.-Freienfels ne distingue pas, comme le fait, par exemple, avec une telle insistance R. Hamann, la création des procédés techniques, de ce qu'on appelle « mise en forme ». C'est ainsi qu'il arrive à sa proposition : « La plupart des formes d'art se sont faites dans la collaboration des facteurs de l'imitation et de l'exécution technique » et cela parce que « l'imitation est cette forme de l'activité qui exige le moindre effort spirituel (p. 124, vol. D). Il insiste trop sur le moment pratique dans la création, il la rapproche du métier (p. 22-25). Il néglige au contraire le moment de nécessité intérieure qui est dans la création et qu'a si bien relevé

A. Scharmsow; (28) pour lui, le facteur esthétique-artistique proprement dit n'est qu'un facteur à côté de beaucoup d'autres dans le processus créateur. Cherchant toute l'explication de l'association des idées dans l'activité cérébrale, il penche du côté d'une conception mécanistique. C'est le mot « contenu » qui, pour lui, remplace tout le grand sens que d'autres esthéticiens mettent dans le mot individualité. Il a, certes, raison de dire que l'impression esthétique n'est pas l'écho de la création, mais il a tort de nier entièrement le rôle de la subjectivité de l'artiste dans l'impression. Pour lui, c'est le sujet lui-même d'une part; et, d'autre part, l'aspect objectif de l'œuvre, la matière et les procédés de la forme générale, le rythme dans la musique, par exemple, qui constituent l'impression. Il ne voit pas que dans un morceau de musique *tels* groupements de sons, dans une peinture *tel* arrangement de couleurs, qui traduisent le *choix individuel* de l'artiste, sont l'essentiel.

Pour M.-Freienfels donc, tout l'art est décoratif, car pour lui, l'art nous procure toujours des impressions agréables où la quantité de plaisir acquis dépasse celle de l'énergie dépensée. C'est à cause de cela que M.-Freienfels voit une parenté si grande entre l'art et le jeu : l'un et l'autre sont des activités libres, qui nous reposent, qui distraient notre fatigue; ce sont des activités utiles à l'organisme, à la vie. A l'objection qu'on fait ordinairement, que l'art est plus sérieux que le

(28) A. SCHMARSOW. *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* 1905.

jeu, M.-Freienfels répond que le jeu est sérieux aussi. La seule différence qu'il voit entre l'art et le jeu, c'est que l'art réalise des *formes durables* tandis que le jeu s'épuise dans l'actuel. Quant au rapport de l'impression esthétique et du jeu, il n'y découvre même pas de différence.

La même confusion est à la base de toute sa conception. M.-Freienfels ne distingue par l'art décoratif de l'art pur. Le jeu est vraiment une occupation esthétique toute proche de notre pratique de l'art décoratif. Au jeu comme à l'art décoratif, peut être appliqué le principe de l'économie des formes. Mais le jeu n'est plus jeu du moment qu'il devient sérieux, du moment qu'on y poursuit le record, ou du moment qu'il traduit des efforts créateurs. Alors il n'est plus distraction, il exige l'intensité. La réalisation de l'individualité exige toujours l'effort et l'intensité; elle appartient à l'art pur, et se distingue de l'art décoratif et du jeu véritable.

Le caractère sensualiste de la théorie s'accuse encore en ce que M.-Freienfels, de même que K. Groos, ne jugent pas l'excitation immédiate des *passions* et des *désirs* dans la pratique de l'art comme *anesthétique* en principe. Il ne met pas en lumière que, si des sentiments érotiques et même sexuels participent parfois à l'expérience de l'art, ils n'en sont pas moins anesthésiques, étrangers et hostiles à l'attitude esthétique envers l'art. Ils peuvent entrer dans l'art, mais ils ne peuvent être l'essence esthétique de l'art.

Il faut apprécier l'analyse que M.-Freienfels a consacrée au *facteur-moteur* qui, à côté d'autres facteurs psychologiques, est actif dans l'impression d'art. Il

importe de prendre en conscience les impulsions des mouvements qui accompagnent nécessairement tout acte de conscience. En se rattachant à James et à Lange, M.-Freienfels reconnaît que toute expression des sentiments suppose des *représentations des mouvements*, ce qui veut dire pour lui des mouvements réels quoique contenus. M.-Freienfels exagère peut-être le rôle de ce facteur-moteur. Il tient, par exemple, une forte faculté motrice, qui peut être de nature soit musicale, soit linéaire, etc., pour une partie constituante importante de l'imagination créatrice. Aussi l'attitude réceptive du sujet vis-à-vis des mouvements d'expression dans l'art, M. Freienfels l'explique de même que K. Groos, par l'intervention réelle, par des sensations organiques correspondantes, par *l'imitation intérieure*; il ne la croit pas un processus indispensable à toute impression esthétique, elle n'est que le meilleur moyen d'augmenter et d'intensifier l'impression. M.-Freienfels préfère ce principe de « l'imitation intérieure » de Groos au principe « peu éclairci » de l'Einfühlung.

C'est cette mise en relief un peu exagérée du rôle du facteur moteur dans l'art en général, qui amène M. Freienfels à insister aussi dans la musique sur la signification du principe moteur, c'est-à-dire sur celle du *rythme*. Tout d'abord il parle du rythme comme d'une particularité de la musique et il ne prend pas en considération le fait que le rythme, comme principe de forme générale, appartient au monde tout entier. En posant au centre de la musique le rythme, il arrive, certes, à justifier son principe d'économie des forces, mais il laisse ainsi de côté, inexpliqué, le contenu essentiel

de la musique, *les sons et leurs groupements eux-mêmes*. Il cherche à vérifier ce principe en l'introduisant aussi dans l'explication de la consonance, mais la consonance non plus n'épuise pas toutes les possibilités des formes musicales. Si la nature de la musique reste méconnue par M.-Freienfels, c'est justement à cause de ses tendances. L'essence de la musique ne peut pas être résolue dans une formule de l'art décoratif. Il s'approche de l'essence de la musique dans la mesure où il s'éloigne de son principe d'économie des forces: alors il parle de la richesse et de la complexité des formes musicales, des rapports de la consonance et de la dissonance. Sans s'occuper du problème des catégories esthétiques, M.-Freienfels croit la musique surtout lyrique. Il adopte là un point de vue qui a été beaucoup critiqué, et qui est maintenant presque rejeté dans l'esthétique de la musique.

L'étude des valeurs d'art et l'essai de leur objectivation, de même que l'étude des rapports de l'art avec la morale constituent des chapitres importants dans l'œuvre de M. Freienfels. On y voit le fort de l'auteur. Mais un malentendu assez important cependant s'y introduit. M.-Freienfels parle de l'impossibilité de valeurs purement et simplement esthétiques, car toute valeur esthétique dans le développement qu'elle prend dans notre âme, devient nécessairement valeur éthique, intellectuelle, etc. Il a raison en ce sens et personne ne nie l'action de l'art sur l'ensemble de la vie intérieure. Mais il veut poser par là-même qu'un isolement réel n'a pas lieu dans l'expérience esthétique proprement dite (p. 186) et là est l'erreur. De même que E. Ma-

jor, M.-Freienfels fausse le concept de l'isolement. Il ne prend pas ce terme au sens exact auquel les esthéticiens l'emploient. Les esthéticiens, tels que M. Baldwin et R. Hamann se sont servi de ce concept exclusivement dans l'analyse de l'acte esthétique. L'isolement est une condition (à côté de l'intensité et de la concentration pour Hamann) de la possibilité du caractère *fin en soi*, seul essentiel pour l'attitude esthétique, que d'ailleurs M.-Freienfels pose lui-même au début de son ouvrage. L'expérience esthétique est conditionnée par cet état *isolé* de l'esprit qui peut certainement ne pas durer longtemps; néanmoins, c'est un constituant de l'état préliminaire, important pour l'émotion esthétique. C'est grâce à cet état d'esprit, libre de tous les soucis et absorbé dans le fait d'art, que l'impression se produit, et que, dans son développement, elle peut influencer le courant de conscience tout entière, qu'elle peut intensifier l'être en amenant à la conscience des valeurs, les plus différentes possibles. Si, dans l'esthétique, il ne peut pas être question des valeurs esthétiques, il peut bien y être question des états d'âme purement esthétiques, qui contiennent l'isolement comme un moment absolument indispensable. C'est cette interprétation inexacte du concept de l'isolement, qui amène M. Freienfels à s'opposer à l'art pur; il le croit impossible, car il croit à tort que l'expérience esthétique cherche à s'isoler et à se séparer de toutes les autres expériences éthiques, religieuses, etc., dans l'âme.

Malgré ses tendances positives, M.-Freienfels adopte par moment des interprétations plus hardies. Ainsi, il accepte le caractère impersonnel de l'inspiration et,

par suite, admet la pensée comme antérieure et supérieure à la conscience humaine (p. 200-212). Dans sa « *Deutsche Aethetik der Gegenwart* », Paul Moos dit avec une certaine satisfaction qu' « aussi M.-Freienfels, ce représentant zélé du principe sensualiste, ne peut pas se passer entièrement des définitions idéalistes ». Ainsi, il reconnaît une hiérarchie des valeurs et approuve la fixation et la constitution des valeurs supra-subjectives. Il voit le charme du symbole dans ce qu'il nous renvoie « du fini dans l'infini ». Un symbole clair n'est plus symbole pour lui. Il parle aussi de l'art réellement idéaliste (*idealistisch*), dont la forme « intérieure » est identique à l'essence même de la chose qui cherche à s'extérioriser dans la représentation (29).

Dans l'étude de M.-Freienfels « *Das Denken und die Phantasie* » (1916), on peut constater un effort pour surmonter le sensualisme pur. M.-Freienfels s'y oppose à la tendance de la psychologie moderne d'imiter en tout les sciences naturelles ; il a l'audace de parler des déceptions de la méthode expérimentale ; il s'y oppose à l'associationisme et recommande, au lieu de la méthode du laboratoire, l'observation de la vie de l'âme naturelle et libre. (30)

(29) *Poetik*, parue en 1914 (édit. « *Aus Natur und Geste-welt* ») ; p. 5, 6.

(30) Dans sa « *Deutsche Aethetik der Gegenwart* » (notes p. 85), Paul Moos parle de l'influence qu'a produit l'œuvre de M.-Freienfels dans l'esthétique allemande. L'esthéticien Hein-Wirtz approuve le point de vue de M.-Freienfels (*Arch. f. die-ges. Psychol.* vol. 20, 1911 et vol. 21, 1911). De même Kreibig

Malgré ces écarts et ces nouvelles tendances, qu'on peut constater dans ses œuvres plus récentes, M.-Freienfels tient solidement à sa pensée fondamentale, et il continue de poser le principe du moindre effort comme le principe qui domine l'impression d'art. Cependant, malgré le point de vue étroit et incomplet de l'auteur, toutes les analyses psychologiques de M.-Freienfels, surtout celles de l'impression d'art, sont un apport précieux à l'esthétique. Dans la diversité et la complexité des problèmes, qui touchent à l'art, et de l'étude systématique desquels se charge la nouvelle science de l'art, l'œuvre de M.-Freienfels se trace un chemin particulier. Sans s'être affiché comme adepte de la science de l'art, M.-Freienfels s'y rattache par le caractère intérieur de son travail. De l'esthétique, comme discipline spéciale, à la science générale de l'art, on peut passer par ce pont, plus ou moins bien construit, qu'est la psychologie de l'art de M. Freienfels.

(*Zeitsch für Psychologie* », vol. 50, 1900 et vol. 65, 1913) et Köhler, même revue, vol. 67 (1913), K. Groos (*Zeitsch f. Aesthetik* 1914) accepte sa distinction des types des sujets de l'impression (Zuschauer et Mitspieler). De même, Rich. Baerwald (*Zeitsch. f. Aesth.* 1913).

E. Utitz (*Zeitsch. f. Philosophie*, v. 149, 1913), recommande la Psych. de l'art de M.-Freienfels comme une œuvre de valeur considérable; malgré la tendance sensualiste qu'il y constate et malgré le manque de résolution des problèmes proprement esthétiques. Henning soulève quelques objections (*Zeitsch. f. Psych.*, v. 73, 1913). Eugène Lerch réfute sa Poétique (dans *Zeitsch. für Aesthetik*, 1914).

CHAPITRE IV

Science de l'Art. L'Œuvre d'E. Utitz.

La science de l'art exprime un mouvement bien caractéristique de l'époque contemporaine. Ce même esprit précis de recherche, qui se manifeste dans les directions les plus différentes des sciences, trouve son expression aussi dans le domaine de l'art. Un nombre incalculable de problèmes concernant l'art sont posés, et des points de vue différents sont ouverts pour l'envisager. Du même coup, l'art est conduit à dépasser les limites psychologiques de l'esthétique. *L'artistique n'est pas épuisé par l'esthétique*, voilà la thèse, qui, pour la première fois énoncée par Kant, aujourd'hui est fondée et soutenue scientifiquement par des philosophes allemands, Max Dessoir, Emil Utitz, W. Worringer et d'autres. La « Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft » est l'organe de la science de l'art ; elle provoque des discussions savantes entre les esthéticiens purs et les adeptes de la science de l'art. Ces derniers s'efforcent d'apporter des preuves suffisantes qui donneraient le droit d'existence à une science spéciale de l'art.

La science de l'art est donc une science sans le devenir. Elle est encore en quête de son objet précis. Peut-elle exister comme discipline à part à côté de l'esthétique ? Telle est la question que se pose Em. Utitz et à laquelle il donne une réponse affirmative dans son

œuvre capitale en deux volumes : Fondements d'une science générale de l'art. (1)

Exposé de la théorie d'E. Utitz.

Dans son premier chapitre, qui traite du problème et de l'objet de la science de l'art en général, Utitz rend hommage aux précurseurs de la science de l'art. C'est à C. Fiedler qu'appartient le mérite d'avoir posé le premier le problème d'une science générale de l'art, et d'avoir reconnu la nécessité d'une telle science comme discipline générale. C'est lui le premier qui a mis en doute que l'art, dans toute la diversité et toute la richesse de son contenu, fût épuisé dans l'étude de

(1) *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* von EMIL UTITZ, (Privatdozent der Philosophie an der Univers. Rostock). Stuttgart, Enke, 1914. II vol. 1920. La voie individuelle qui a conduit Utitz à ces problèmes est indiquée aussi dans sa dissertation : *Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten*. Halle, 1911. Son point de vue s'affirme aussi dans les études suivantes : *Ausserästhetische Faktoren im Kunstgenuss*, *Zeischr. Für Aesthetik*, v. VII, 4. — *Die Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung*. Stuttgart, Enke, 1903. — *Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre*, même édit. 1911. — *Die Gegenständlichkeit des Kunstwerks*, 1917 (conférence). — *Psychologie der Simulation*, 1918. — *Zur « Als-Ob-Theorie » in der Kunstphilosophie*. *Kunststudien*. V. XXVII. Berlin, Reutner. — *Die Beschreibung des Kunstwerks*, dans *Deutsche Kunst und Dekoration*, v. 49. — *Talent und Genie*. Même revue, v. 48. — *Zur Einfühlung*, *Zeitsch. f. Aesthetik*, v. 9. — *Kunst und Sittlichkeit*, *Klassings Monatshefte*, v. 37. — *Aesthetik*. Berlin, 1923. Son point de vue est encore une fois défendu dans l'étude : *Das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft*, dans la *Zeitsch. f. Aesthetik*. v. XVI. Le même sujet a été traité par Utitz dans une communication faite au premier congrès de l'esthétique, en 1914.

l'esthétique. Il arrive fort souvent que l'homme prenne une attitude *non* esthétique, mais quelque autre, soit religieuse, soit politique ou morale vis-à-vis d'une œuvre d'art, et qu'il reçoive de l'œuvre une impression dans cette direction déterminée. L'action de l'œuvre, dans ce cas, n'est pas artistique-esthétique et l'étude de cette action est tout à fait en dehors des considérations esthétiques proprement dites. Une grande et réelle valeur d'art serait perdue si l'homme n'en percevait que les valeurs purement esthétiques. Pour C. Fiedler, l'art n'a pas de but hédonique, mais un but théorique. De même que la science, la perception esthétique nous révèle un côté de la vie, inaperçu des autres points de vue. C'est là la réalité essentielle de l'art ; elle ne se manifeste que dans l'art.

Ullitz évalue la théorie de la perception pure de Fiedler, le rôle de la perception esthétique comme acte de connaissance pure à côté des actes de connaissance de la science. La pensée est audacieuse de l'avis de Ullitz, mais pourtant pas tout à fait nouvelle : que l'art sert à la connaissance sensible, c'est une pensée déjà exprimée à l'époque de l'*Aufklärung* allemande. Ullitz rappelle qu'à son époque C. Fiedler n'était pas le seul à nier le but hédonique de l'art : Her. Hettner constate également que ce n'est pas l'affaire de l'art de produire le beau. Quoique Fiedler s'oppose au naturalisme, Ullitz voit dans sa théorie de la perception, qu'il conçoit comme source de connaissance, un penchant vers ce même naturalisme. Cependant, il reconnaît que le service que Fiedler rend à la science de l'art est considérable ; celle-ci y trouve déjà quelque fondement. On

y voit que dans la science de l'art, il ne s'agit pas d'études historiques, sociologiques, psychologiques, etc., qui s'éparpilleraient dans toutes les directions, mais qu'il y est question d'une science *une* et centralisée, où toutes ces disciplines gravitent autour d'un centre fixe : celui de l'art. Les buts de cette science ne sont ni exclusivement psychologiques, ni historiques, ils sont ceux de la science de l'art. Telle la pédagogie : elle n'est ni psychologie, ni éthique appliquée, mais science autonome ; la science des problèmes de l'éducation. A la science générale de l'art appartient tout l'ensemble des problèmes qui se posent à propos du fait général de l'art.

Max Dessoir aborde le problème de la science de l'art d'un tout autre côté. Selon Utitz, M. Dessoir se rattache étroitement à Hugo Spitzer qui, en 1903 (*Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik*), a donné des arguments sérieux pour défendre la science de l'art vis-à-vis de l'esthétique ; Spitzer soutient qu'il est de l'essence de l'art d'exercer des actions considérables, qui sont en dehors de l'esthétique et qui ne peuvent pas être conçues par elle. L'art déborde de tous les côtés les limites que lui pose l'esthétique. En subordonnant l'artistique à l'esthétique, on arrive à considérer comme inférieures des œuvres d'art de haute valeur, tels que les chants guerriers, les œuvres religieuses, qui ont, cependant, le rôle important d'être les éducateurs de la nation. Utitz objecte avec raison que Spitzer ne prend pas en considération que toutes ces œuvres peuvent être et sont peut-être perçues esthétiquement et que leur apport an-esthé-

tique est un *surplus*, qui ne constitue pas leur caractère artistique. Mais Ullitz admet aussi que les valeurs étrangères prédominent parfois : alors elles appartiennent à l'essence de l'œuvre. Une difficulté se présente alors à l'artiste : il importe de présenter ces valeurs étrangères de telle façon qu'elles reçoivent l'aspect esthétique. Plus ces valeurs sont intenses, plus cette difficulté est grande.

Max Dessoir a tiré les conséquences de ces faits. Il a développé cette pensée que le domaine de l'esthétique dépasse celui de l'art et inversement. Une œuvre vraiment artistique enferme une multiplicité de possibilités, elle contient une complexité extraordinaire de motifs et d'effets. « Le calme esthétique n'est pas tout. » La science de l'art a à se rendre compte de tout ce grand fait, dans tous ses rapports. Elle a à vérifier les données gnoséologiques, les méthodes et les buts, les théories de l'art, telles que la poétique, la théorie de la musique etc., elle a à en tirer des conclusions et à les comparer. Dans les domaines de la création artistique, de l'origine de l'art, de systématisation et des fonctions des arts, des problèmes lui incombent, qui ne trouvent pas de place ailleurs.

Ullitz s'accorde entièrement avec M. Dessoir quant au sujet et à la tâche de la science de l'art. Mais quels chemins y conduisent ? D'où cette nouvelle science tirera-t-elle son unité et son élaboration ? Pour répondre à ces questions, Ullitz les amène à la question centrale : *qu'est-ce que l'art ?*

Mais avant d'arriver à ce problème, il parle de l'opposition que des esthéticiens font à la science de l'art.

Tout d'abord, J. Volkelt. Dans le III^e volume de son système, il s'oppose à Dessoir et il défend les droits de l'esthétique à étudier l'art tout entier, dans toute son ampleur. Si l'esthétique se rattache surtout au purement artistique dans l'art, à l'élément esthétique, cela ne l'empêche pas de considérer aussi le côté religieux, éthique, sociologique etc. C'est un surplus justifiable qui la complète avantageusement. Volkelt penche à considérer la science de l'art comme inutile. Mais Utitz pense que ces contenus complémentaires, dont parle Volkelt, sont étrangers à l'esthétique : ils lui sont extérieurs, ils la troublent et même la blessent. Enfin, Utitz n'est pas sûr que le purement artistique dans l'art soit le moment esthétique. C'est la recherche de ce purement artistique qui, à son avis, rend nécessaire la science de l'art.

Une autre adversaire de la science de l'art est Erich Everth, qui a reproché à Richard Hamann d'admettre également dans la notion d'artistique des valeurs d'art autres que les valeurs esthétiques. Pour lui, il n'y a pas de doute que l'esthétique constitue l'élément essentiellement artistique de l'art — attitude an-esthétique envers l'art est en même temps une attitude an-artistique. Utitz reproche à Evert de regarder comme indiscutable que toute attitude en face de l'art dépassant l'attitude esthétique proprement dite, soit nécessairement conceptuelle et étrangère au contenu de l'œuvre. Si elle est telle, elle est certes anesthétique et anartistique. Mais, pour Utitz, dans l'impression d'art, il y a la possibilité d'autres actions artistiques qui ne tiennent pas étroitement à l'action esthétique. Everth insiste sur le caractère immé-

diat et simple des actes esthétiques. Si c'est ainsi, dit Utitz, si ne sont réellement esthétiques que les actes élémentaires, l'impression d'art, qui est un fait complexe, ne peut donc pas être simplement esthétique, et des éléments étrangers au monde esthétique, mais propres à l'art, y participent nécessairement.

Hans Tietze (2) voit dans la science de l'art un effort pour unifier l'esthétique avec l'histoire de l'art. A son avis, ce sont des disciplines si différentes — l'histoire poursuivant le général et le commun, l'esthétique ne relevant que de l'individuel et de l'unique — qu'un rapprochement entre elles lui paraît contradictoire. Utitz répond qu'il écarterait lui-même une telle science de l'art : la science de l'art ne prétend ni au domaine ni aux problèmes de l'histoire de l'art. Elle ne prend que quelques problèmes à l'esthétique, qui n'a ni les moyens, ni la nécessité de les élaborer elle-même. La science générale de l'art est donc une sorte de philosophie de l'art, prise dans un sens bien large et n'excluant pas de recherches phénoménologiques et psychologiques.

Utitz apporte le témoignage d'autres savants qui s'expriment en faveur de la science de l'art. L'historien de l'art, Joseph Strzygowsky, a conçu la nécessité d'un nouveau type de savant, qui ferait de l'investigation comparée (*vergleichender Kunstforscher*), c'est-à-dire envisagerait l'art à tous les points de vue différents qui sont possibles.

(2) HANS TIETZE, *Die Methode der Kunstgeschichte*. Leipzig 1913.

Wilhelm Worringer (3) à son tour cherche à démontrer que l'esthétique est incapable de porter ses investigations sur tout l'ensemble de l'art. « Si l'esthétique, dit-il, étend son autorité sur toute la complexité de l'art, et, en partant de son principe du beau, cherche à expliquer les choses, qui ont une autre base que le beau, son utilité devient dommage et sa domination devient usurpation. » A son avis, une séparation définitive de l'esthétique et de la théorie objective de l'art est une question d'urgence pour l'investigation scientifique de l'art. Dans l'identification de l'esthétique avec la doctrine de l'art, W. Worringer voit la tendance classique, et la tradition d'Aristote, car celle-ci ne vise dans l'art que le beau. Pour lui c'est plutôt l'esthétique qui empiète sur le domaine de la science de l'art : pendant que la science de l'art étudie toutes les manifestations du vouloir artistique, l'esthétique ne s'intéresse qu'au vouloir d'art classique. Le concept « l'art esthétique » n'est pas applicable à l'art gothique, par exemple, de même il ne se prête pas à l'art des primitifs, d'où vient que tout cela est encore de l'art? se demande Worringer. Son point de vue ici coïncide entièrement avec celui de Utitz, et leur réponse est la même : l'essentiel de l'art ne se trouve pas dans les moments esthétiques, et le point de départ dans l'investigation ne saurait être esthétique. Kant a aussi indiqué d'une façon assez évidente que l'esthétique n'épuise pas tout le contenu de l'art.

(3) W. WORRINGER. *Formproblem der Gothik*. 1911.

La plupart des esthéticiens franchissent la limite et passent dans le domaine de la science de l'art. Dans l'esthétique de H. Cohen, est prévue et impliquée la science de l'art, sans qu'il en soit question directement. Cohen parle de l'esthétique comme s'il parlait de la science de l'art ; il ne distingue pas les deux concepts. Il insiste sur la nécessité des éléments éthiques dans l'art, donc sur la nécessité des éléments anesthésiques. Seule l'esthétique de Lipps est considérée par Utitz comme l'exemple de l'esthétique pure. « L'esthétique de H. Cohen, conclut Utitz, est une preuve des confusions qui résultent de ce que l'esthétique et l'art ne sont pas conçus chacun d'après son sens propre, mais empiètent constamment l'un sur l'autre, se dissolvent l'un dans l'autre de façon que l'esthétique, pour plaire à l'art, se charge d'éléments anesthésiques, et l'art par excès d'égard pour l'esthétique, reste méconnu dans son caractère propre et spécifique. » (P. 42, 43.)

Le deuxième chapitre du premier volume de l'œuvre de Utitz est consacré à préciser le concept de l'art. Qu'appelons-nous art ? Personne ne contestera qu'une œuvre de Michel-Ange ou de Beethoven est de l'art, mais une improvisation des primitifs ou de l'enfant, un roman à tendance, est-ce de l'art ? Qu'elle en est la condition essentielle ?

Depuis longtemps, il a été entendu que l'art est la création consciente du beau. C'est ce que dit encore Lipps. Mais l'emploi du concept du beau y est forcé. M. Dessoir et J. Volkelt ont raison de ne voir dans le beau qu'une des manifestations de l'art. Non seulement

le beau, mais le caractéristique, le sublime, le tragique y trouvent leur expression. Ensuite, on s'est accordé à accepter que l'art est la création des valeurs esthétiques. Witasek disait que l'art est l'activité humaine qui vise la création des œuvres esthétiquement efficaces. Mais au point de vue d'Utitz, cette définition est trop étroite. Elle ne suffit pas, par exemple, aux œuvres des primitifs. L'élément esthétique n'y sert pas de norme. Même si ces œuvres agissent sur nous esthétiquement, elles n'agissent pas ainsi sur les primitifs, et l'effet esthétique n'entraîne pas dans la préoccupation de l'artiste d'autrefois.

En troisième lieu, on introduit le point de vue de l'évolutionnisme (Alfred Vierkandt). On considère comme l'art toute œuvre ayant valeur sociale (Kulturgut). On essaie de reconnaître l'essence de la chose en partant de son origine. Tentative impossible, selon Utitz. Le domaine de l'art devient ainsi trop étendu. Tous les objets ethnologiques pénètrent alors dans l'art, deviennent de l'art.

Pour arriver à sa conception de l'art, Utitz prépare la voie qui l'y conduirait. Un moulage d'après nature, se demande-t-il, est-ce de l'art ? Il y manque le processus d'activité artistique, condition d'une œuvre d'art réelle. S'il y a un processus de mise en forme, il est le produit d'un procédé mécanique.

L'art ne coïncide pas simplement avec l'acte de fabrication reproductrice. Celle-ci se trouve partout. On est porté à croire que la mise en forme *artistique* consiste dans la création de valeurs esthétiques et que c'est là

le seul but pris en conscience par l'artiste. Utitz s'oppose à cette conception. 1° Il est hors de doute que des valeurs esthétiques peuvent être produites sans intention spéciale préalable ; ainsi, une machine peut paraître belle, sans qu'on ait pensé à la rendre belle ; un roman à tendance peut posséder de hautes qualités esthétiques. 2° L'artiste peut se proposer comme but, outre les idées esthétiques, d'autres idées encore. L'attitude esthétique est possible aussi en face de la nature, toujours et partout où nous prenons une attitude contemplative pure, tandis que vis-à-vis de telle œuvre d'art s'offrira une autre attitude qui ressemble à celle que prend un croyant en admirant dans toute créature la puissance de Dieu. De ce qui est donné dans l'œuvre, nous passons à l'auteur de ce donné, nous *évaluons le pouvoir* de l'artiste. Au point de vue de Utitz, c'est seulement alors que nous concevons l'œuvre d'art réellement comme belle, c'est-à-dire comme l'œuvre d'un artiste (p. 55). C'est donc cette prise en conscience de ce qui est donné dans l'œuvre, qui caractérise l'attitude *artistique*. Mais une telle prise en conscience n'est pas nécessaire, mais plutôt gênante, dérangeante dans l'attitude purement esthétique. Meumann n'a pas introduit dans son esthétique cette distinction si importante pour Utitz ; il confond les concepts de l'esthétique et de l'artistique ; ni l'un ni l'autre ne sont reconnus par lui dans leur caractère spécifique ; il parle de cette prise en conscience comme caractéristique pour l'acte esthétique, etc. Mais la distinction est importante. Souvent des jugements artistiques compétents des artistes eux-mêmes, ne sont pas des jugements esthétiques ; se connaître en

art ne signifie pas percevoir esthétiquement. Utitz apporte aussi le témoignage de Bredereke (4), que « la jouissance artistique, l'effet de l'art comme tel se produit sur un tout autre plan et qu'il n'a rien à faire avec des connaissances esthétiques formelles. » Dans l'impression d'art le proprement esthétique est perdu, au moins dans sa pureté et dans sa spécificité. Witasek dit aussi que la tendance à apprécier et à évaluer est hostile à l'impression esthétique pure. Utitz reproche à Witasek d'oublier que l'impression artistique est encore autre chose que l'impression « simplement » esthétique. Dans l'impression d'art, le sujet doit se rendre compte de ce qui est *donné* (das Gegebene) dans l'œuvre ; quelle que soit la valeur d'une impression esthétique vécue en rapport avec une œuvre d'art, — la prise en conscience de l'œuvre comme telle importe avant tout. Il ne suffit pas qu'une chose soit bien formée et qu'elle ait une valeur esthétique pour qu'elle soit œuvre d'art : une machine bien faite peut être perçue esthétiquement, mais il est impossible de la percevoir artistiquement (p. 59). Une valeur doit être prévue, préméditée et versée d'avance dans le processus de la formation. L'œuvre d'art est faite en vue de valeurs purement artistiques, et sa *forme vise le sentiment*. Utitz arrive à sa définition : *l'art est représentation de valeurs* (non seulement des valeurs esthétiques), *qui vise l'éveil de l'expérience émotionnelle*. L'art interprète toutes espèces de valeurs, éthiques, religieuses, etc. Mais cette interpré-

(4) Discussion entre HASSERODT et BREDEREKE, *Zeitschrift für pädagogische Psychologie und experimentale Pädagogik*, v. XIV et X.

taison se fait d'une façon toute spéciale, de telle sorte que le sens de la représentation se communique à nous dans une expérience émotionnelle. L'art illustratif appartient donc réellement à l'art en ce sens que, grâce au caractère spécial des représentations données, nous éprouvons une émotion dans laquelle et par laquelle nous prenons conscience de valeurs différentes. Dans l'art, il ne peut pas être question du concept abstrait d'un héros, par exemple, mais l'art présente des images d'héroïsme à nos sentiments, et dans la mesure où il parvient à les éveiller, il est réellement l'art. Ce n'est pas l'intention préconçue, la tendance prise d'avance qui anéantit le caractère d'art d'une œuvre : mais cet anéantissement se produit si cette intention, cette idée n'est pas formée, si elle n'est pas transformée en représentations.

Donc, des contenus différents acquièrent l'être artistique dans la mesure où dans et par le processus de l'exécution artistique ils sont amenés à une expérience intérieure émotionnelle. Les pensées n'apparaissent pas nues et abstraites, elles sont entraînées dans le courant des sentiments. Ullitz cite les paroles de Benedetto Croce : « Une pensée est née en telles paroles, tel rythme, telle mesure ; supprimez cela, il n'en restera rien. » Une œuvre de primitifs appartient à l'art dans la mesure où elle signifie, de quelque manière, en quoi consiste son caractère artistique. Le degré d'art est atteint si, grâce à la représentation, certaines valeurs se révèlent à notre sentiment. L'art primitif ne résout, certes, pas ces problèmes d'une façon distincte et suffisante ; mais il nous met sur le chemin d'une solution, il se

meut dans cette direction ; ce n'est pas de l'art sans défauts, de l'art parfait, mais le vouloir artistique y est vivant.

C'est en ce sens là que Utitz résout le problème de l'essence de l'art. Ainsi l'art n'est pas quelque chose en dehors de la vie et de la communauté sociale, il n'est pas objet de luxe, jeu, loisir, mais il devient l'interprète et le révélateur des valeurs, même des plus grandes et des plus puissantes ; et ces valeurs ne se présentent pas à nous froides et indifférentes, mais nous les saisissons avec nos sentiments les plus vifs et les plus intimes.

Utitz prévoit l'objection possible, à savoir qu'une telle expérience est justement ce qu'on appelle expérience esthétique. Mais il soutient que si des valeurs réellement anesthésiques, telles que les valeurs historiques, religieuses, etc., fixent et lient la pensée à un certain objet, un monument par exemple, et peuvent constituer le fort de l'impression, une telle impression est artistique, et n'est pas esthétique. L'attribution à de telles valeurs, sociales, éthiques, etc., de la qualification d'esthétique lui paraît forcée.

Le jugement artistique est donc un fait complexe. Les moments esthétique, technique, éthique, etc., s'y croisent et concourent tous à augmenter ou à diminuer la valeur de l'œuvre d'art. Le lien qui rattache le moment esthétique à l'art est des plus forts et des plus intimes. Utitz se demande, si l'élément esthétique appartient à l'art nécessairement. Et il répond par l'affirmative, car l'attitude vis-à-vis de l'art est perceptive, contemplative ; mais cela ne veut pas dire que le caractère esthétique

épuise tout le contenu réel et complexe de l'art. L'homme ne peut pas rester longtemps dans cet état purement esthétique.

Ayant élaboré le concept de l'essence de l'art, Utilz cherche quelle est l'essence de l'acte esthétique ? Il trouve le problème résolu. Depuis Kant on voit l'essence de l'acte esthétique dans son caractère de *fin en soi* et dans les œuvres modernes sur l'esthétique nous ne voyons que des variations sur le même sujet. Il ne s'agit donc pas pour Utilz d'essayer une nouvelle solution du problème, mais de la formuler avec autant de netteté et de précision que possible, et d'en tirer les conséquences. Il définit donc l'attitude esthétique comme expérience imaginative-émotionnelle des valeurs. Il y sous-entend le caractère représentatif de l'acte, le caractère *fin en soi* et la joie. Dans l'attitude esthétique nous aimons notre état d'âme tel quel. Il y a expérience intense, il y a un courant harmonieux de faits intérieurs, il y a ce que Utilz appelle « joie fonctionnelle », soit d'expérience intérieure (5).

Utilz pèse et évalue les différentes interprétations des esthéticiens, variantes de la même conception de l'acte esthétique. Il y introduit sa critique de la théorie de l'Einfühlung. A son avis, le sens du concept de l'Einfühlung change constamment : ici c'est le prêt de l'âme du sujet à l'objet esthétique, là c'est la joie à propos de l'acte esthétique. Utilz souscrit aussi à l'objection que nous subissons l'attitude Einfühlung dans notre vie quo-

(5) UTILZ se rapproche ici de MÜLLER-FREIENFELS. Voir son ouvrage *Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten*.

tidienne, et qu'elle n'appartient pas exclusivement à l'attitude esthétique (6). Bref, il voit dans la théorie de l'Einfühlung une analyse insuffisamment précise et des généralisations hâtives (7).

Pour M. Dessoir, pour K. Laurilla et surtout pour Volkelt le beau est un aspect de l'esthétique, une de ses formes fondamentales, une catégorie. Dans l'interprétation de Utitz, cette conception reçoit un enrichissement de signification. Le beau est vécu quand l'impression esthétique n'est aucunement entravée, quand elle s'épanouit libre et pure, quand toute la conscience est prise par la contemplation et par la jouissance. Dans le beau, Utitz voit la forme esthétique par excellence, la forme pure et immaculée, qui traduit le moins de moments anesthésiques. Mais, à son avis, la forme la plus pure n'est pas celle qui possède le plus de valeur. Utitz nous renvoie à Kant, qui a conçu aussi le beau « libre » et le beau « appliqué », et qui admet parfois plus de valeur dans le dernier. Des contenus complexes et anesthésiques peuvent ajouter beaucoup à la valeur de l'œuvre d'art. L'esthétique, de l'avis de Utitz, est le seul chemin qui conduit au beau, et celui qui ne le trouve pas n'en trouvera pas d'autre (p. 129).

L'ancienne esthétique mettait le beau à la tête et au

(6) Nous avons exposé notre réponse à cette objection dans l'introduction.

(7) Voir sa critique de l'Einfühlung dans l'étude : *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Jahrbücher f. Philosophie*, v. I. Berlin 1913. Aussi sa critique de l'œuvre récente de Lipps « *Zur Einfühlung* ». (*Zeitsch. f. Aesthetik*). v. IX. Pour ce problème, Utitz indique aussi les études de Moritz Geiger.

centre de l'art et de l'esthétique, l'esthétique moderne, au contraire, détrône le beau. Elles ont raison dans un sens, et tort dans l'autre sens. La cause de l'erreur est à chercher dans la conception incomplète, dans la conception exclusivement esthétique de l'art. Dans le premier cas, on conçoit l'art trop étroitement, et dans le second on étend trop le concept de l'esthétique. Utitz croit sauver la situation grâce à la connaissance claire qu'introduit la science générale de l'art.

Quant aux contenus spéciaux de l'œuvre d'art, tels que le comique, le tragique, le sublime, ils ne doivent pas être considérés comme anesthésiques nécessairement et par eux-mêmes ; ils ne sont pas anesthésiques quand ils se joignent harmonieusement à l'ensemble de l'expérience esthétique. Ils ne deviennent anesthésiques que s'ils agissent trop par la réalité et la matérialité de leurs faits ; si l'attention, concentrée uniquement sur le fait en cause, ne se donne plus à la perception pure et émotionnelle. La réalité du donné est celle qui s'empare alors de l'être du sujet ; elle s'exprime en douleur, ou en joie bruyantes, tel le rire, et ni cette douleur, ni cette joie ne sont des états esthétiques. Mais dans cette transition de l'état esthétique à l'état anesthésique, il n'y a pas de limites précises à tracer. Il y a des types intermédiaires. Le spécifiquement tragique ne devient, certes pas, expérience esthétique.

Utitz rappelle aussi la conception du laid donnée par M. Dessoir. Pour Utitz, le laid peut servir au facteur esthétique, mais il ne peut pas avoir une valeur esthétique en lui-même. Mais M. Dessoir prête au laid une

valeur positive : le laid charme l'attention et suscite considération et intérêt. Mais Utilz remarque que c'est là son caractère commun avec l'extraordinaire ; ce n'est pas comme laid qu'il agit, mais comme inhabituel. L'harmonie commune et aisément mesurable, que traduit le beau, paraît parfois naïve, et nous cherchons le contraste et l'excitant (p. 127).

Donc, la considération de facteurs différents, qui agissent dans l'art, suggère des points de vue différents, et divers aspects d'art, qui ne sont que partiellement esthétiques ; Utilz s'accorde sur ce point avec J. Volkelt.

Utilz cherche à donner une compréhension encore plus précise des concepts de l'art et de l'esthétique en analysant l'attitude prise devant la nature et en la comparant avec celle que l'on a devant une œuvre d'art. Nos attitudes en face de l'une et de l'autre sont indiscutablement différentes. Les convictions divergent : les uns pensent que dans l'art seulement se révèle à nous le sens de l'esthétique ; les autres, au contraire, pensent que c'est plutôt dans la nature que l'impression esthétique est la plus pure. Utilz ne doute pas que beaucoup de raisons nous engagent à la contemplation de la nature ; tel est le mépris pour la civilisation, le besoin de fuir le monde, etc., et il est loin de penser que l'impression produite sur nous par la nature soit un fait purement et simplement esthétique ; cependant, il soutient la thèse que la nature plutôt que l'art facilite et évoque l'attitude esthétique (p. 135-171). L'œuvre d'art est individualité, elle enferme un certain contenu, mis en elle par l'artiste, et elle présuppose une certaine expérience esthétique, tandis que dans l'impression de la nature, il n'y a

pas d'individualité, il y a liberté, il y a notre moi seul. Utitz admet qu'en art aussi on peut éprouver quelque chose de subjectif, de personnel, mais alors il faut surmonter l'état prévu et habituel, il faut se débarrasser de la disposition, présumée par l'artiste, qui s'empare de la conscience. L'impression devient l'écho des expériences d'autrui : tel un paysage et la mélancolie, qui y est mise par l'artiste. Mais, en face de la nature réelle, le sujet devient lui-même artiste, il personifie, il anime lui-même la nature. Parfois, on a le sentiment d'avoir deviné l'énigme contenue dans un fait, d'avoir dévoilé le mystère qui s'y cache.

Donc, au point de vue de Utitz, les faits de la nature sont plus significatifs esthétiquement que les œuvres d'art : ils laissent plus de liberté au sujet, car ils n'imposent pas la direction que doit prendre la perception en face d'eux. Dans le domaine de l'art telle est la musique pure. Tel est aussi le charme d'une œuvre comme la Monna Lisa. Son grand effet esthétique s'explique par son caractère d'incommensurabilité, par la multiplicité infinie des possibilités de perceptions qui y sont cachées : cette femme est chaste et vicieuse, délicate et vigoureuse, douce et cruelle, coquette et sérieuse, tendre et âpre *en même temps*. Chacun découvre sa Monna Lisa à lui et elle est toujours une autre. On puise toujours quelque chose de nouveau en elle, on jouit de même que l'on souffre de l'inépuisabilité de la source. Ce qu'un peintre très génial a réussi dans un chef-d'œuvre audacieux, la nature, dit Utitz, nous le révèle à chaque pas : une diversité infinie, des richesses inépuisables de possibilités de perceptions. Suivant l'état inté-

rieur du sujet « un glacier lui apparaît tantôt comme une expression saisissante de solitude et d'abandon, tantôt comme une expression de fierté vigoureuse et hautaine ; sa blancheur éblouissante traduit dans le jeu de son spectre tantôt l'image brillante d'une joie resplendissante, tantôt l'uniformité immuable et désertée de la vie. » Un glacier peint est un glacier en général, en soi, de même qu'un glacier esquissé d'après un schéma scientifique, tandis qu'un glacier réel manifeste des particularités individuelles, qui n'entrent pas dans le type abstrait.

Bref, Utitz pense que le nombre d'états d'âme que peut susciter un effet de la nature est incalculable, tandis que le même fait de la nature représenté dans l'art suppose une certaine impression prédestinée. Certes, la liberté par rapport à la nature est relative, non absolue, mais elle est de beaucoup supérieure à celle de l'impression d'art. Il est sûr aussi que l'effet que produit la nature sur notre âme n'atteint pas toujours un tel développement. Les états, dont nous avons parlé plus haut, sont des moments esthétiques particulièrement intenses. C'est l'intensification de l'âme tout entière, avec participation des sensations inférieures ; la fraîcheur du vent, la chaleur du soleil, le parfum des fleurs participent à l'impression de la nature et complètent l'image de la réalité. Quelquefois la nature suit aussi le procédé de l'art : elle présuppose aussi certaines idées. La diversité de couleurs d'un paysage d'automne, par exemple, nous dispose d'une façon mélancolique, car nous pensons à la chute des feuilles, à l'hiver. Mais si ces associations étaient exclues, l'impression pourrait,

au contraire, être joyeuse. Si la nature nous indique certaines idées, elle le fait tout de même dans une bien plus faible mesure que l'œuvre d'art.

Dans quelle mesure l'impression de la nature est-elle esthétique ? C'est dans la mesure où le sujet se donne au fait, où il est dans un état contemplatif, émotionnel. Et un tel état n'est pas au-dessous d'un état esthétique, artistique. Pour qui cherche une vraie jouissance de la nature, elle est belle toujours et partout : ou plutôt : la nature est apte toujours dans la même mesure à évoquer des impressions esthétiques. Quelquefois, une attitude artistique se produit en face de la nature : alors, on envisage la nature avec les yeux de tel ou tel artiste, d'un Corot ou d'un Leistikow, par exemple. On peut l'envisager aussi en croyant, comme chef-d'œuvre du Créateur.

Est-ce la perfection de l'espèce qui rend esthétique un individu ? se demande Ullitz. Pour J. Volkelt, il appartient à l'art de représenter l'individuel comme fait général accentué, le cas particulier vu comme espèce. Mais Ullitz croit que la particularité, l'originalité d'un fait nous intéresse esthétiquement bien plus que le typique et le général qu'il traduit. L'art a plus de charme là où il réussit à s'éloigner du type pur. Le beau qui appartient à l'espèce, n'appartient pas à l'esthétique pur, parce que l'intellectuel y participe. Cela est vrai aussi pour le corps humain. Dans l'évaluation de la beauté humaine, il importe de distinguer l'élément érotique et sexuel qui peut y participer. Les éléments esthétiques et sexuels se confondent parfois dans l'art, ils agissent d'accord et se complètent l'un l'autre, mais l'état d'es-

prit qui les accompagne est foncièrement différent. « L'élément sexuel, dit Utitz, a certainement sa part dans la création de la Vénus de Titien par exemple. Il est peut-être pour beaucoup dans cette œuvre d'art, *mais il reste essentiellement différent de l'élément esthétique de cette œuvre.* (P. 175.) »

Donc, en s'écartant de la conception courante, qui date d'Aristote, et pour laquelle les attitudes esthétiques envers l'œuvre d'art et envers la nature sont identiques, Utitz y introduit une distinction, et il pose que, vis-à-vis de la nature l'individualité du sujet est intensifiée d'une tout autre façon qu'en face d'une œuvre d'art. Il y voit deux types différents. Celui qui prend toujours contact avec la nature sera toujours étranger à l'art, tandis que celui auquel le commerce avec l'art est familier, envisagera aussi la nature au point de vue de l'art.

Dans son chapitre V, Utitz étudie la signification esthétique de l'art.

Il pose la question de la façon suivante : dans quelle mesure et de quelle manière des valeurs esthétiques peuvent-elles se révéler dans l'art ? Deux remarques sont ici nécessaires : 1° il importe de séparer la recherche du sens esthétique de l'art, de celle de sa signification totale. La première constitue une partie, très importante, certes, de la seconde. 2° Il n'y doit pas être question des conséquences utiles ou nuisibles de l'attitude esthétique en face de l'art, mais purement de l'apport esthétique de l'art.

Une théorie qui surgit souvent met l'impression d'art dans le rapport le plus étroit avec la joie que procure l'imitation de la nature, même elle prête à l'art le devoir

d'imiter la nature. A ce propos, Utitz pèse les tendances et le pouvoir du naturalisme comme mouvement artistique et comme théorie. Quelles sont les possibilités esthétiques du naturalisme? se demande-t-il. Le naturalisme exprime dans une grande mesure la renaissance de l'art, il n'est pas simple imitation de la nature, ou retour à la nature des formes d'art vieilles et taries. Aussi les tendances naturalistes chez les artistes ne coïncident pas toujours avec ce qu'on appelle théorie naturaliste. Utitz rappelle ce mot de Brandès, que le défenseur infatigable de la conception naturaliste, Emile Zola, est romantique de nature. Comme théorie le naturalisme a des principes entièrement anesthésiques. Telle est la recherche de la vérité que proclame Zola. Ses buts utilitaires, qui visent la connaissance, qui cherchent à susciter la compassion sont des faits de culture, mais entièrement étrangers à l'esthétique. On croyait que l'élément esthétique consiste dans la joie d'imiter, et de faire reconnaître l'objet. Dans l'antiquité on jugeait de la grandeur d'un artiste par cette faculté d'imiter et de tromper la nature et à la fois le spectateur, certaines œuvres d'art grec et italien visent nettement cette illusion. C'est le pouvoir artistique qui y est la source de joie. Mais c'est une joie intellectuelle, elle ne justifie pas le caractère esthétique. On admire la puissance technique, la virtuosité, mais on sort ainsi du domaine de l'art, car ce *pouvoir* se trouve aussi ailleurs que dans l'art. L'application des principes naturalistes ne garantit aucunement la réalisation d'une valeur esthétique. Le représentant du naturalisme d'aujourd'hui, Arno Holtz, avec sa de-

visé : « L'art a la tendance de redevenir nature », méconnaît complètement l'art. Un tel naturalisme apparaît comme une limitation, qui dans ses idées préconçues ne se rend pas compte de ce qu'il enlève à l'art tout fondement et qu'il en supprime tout le propre et le spécifique.

Quant au naturalisme qu'Utitz appelle logique, il le croit plus fort. Sa devise est celle de Boileau : rien n'est beau que le vrai. L'art devient ainsi document social. L'évidence, la force de persuasion, la représentation des réalités cruelles, — tout cela ce sont des facteurs d'art, non directement esthétiques, ce sont tout de même des valeurs. Lipps a très bien indiqué que, sans cette ressemblance au vrai, nous serions empêchés de subir une impression réellement esthétique. « L'impression esthétique ne peut pas avoir lieu quand le fait représenté contredit la réalité, la vérité des choses », a dit aussi Waetzoldt (8) contre l'expressionisme. Mais cette ressemblance au vrai n'a que le sens d'un moyen auxiliaire (Hilfsmittel), dit Lipps ; l'œuvre d'art doit être vraie, parce que par sa fausseté l'ensemble et l'intensité de l'acte esthétique serait dérangée ; mais la ressemblance au vrai n'a rien de directement positif et en soi, elle ne peut pas devenir cause directe de joie esthétique.

Donc, tous les essais de soutenir et de défendre la théorie naturaliste échouent. Mais, pourquoi tant d'artistes se convertissent-ils au naturalisme ? Pourquoi veu-

(8) WAETZOLDT. *Die Kunst des Portraits*. Leipzig, 1908.

lent-ils donner à leurs œuvres ce caractère de naturalisme ? C'est parce que le mouvement du naturalisme comme tendance à se débarrasser des formes épuisées et vieilles est sain et fécond, quoique la théorie contienne des erreurs. C'est ainsi que les arguments de ces convertis ne sont pas ceux du naturalisme. L'affaire de l'art, disent-ils, c'est de mettre en vue, par le choix, le caractéristique. Max Liebermann appelle la peinture « l'art de rejeter », et Rodin lutte contre des copies exactes de la nature, et il dit qu'il importe « de souligner et d'exagérer ». Ainsi, il ne s'agit plus de vrai naturalisme qui consiste dans l'imitation : mais de changements et de transformations du réel : ce n'est pas le phénomène de la nature que l'on cherche à fixer, ce sont des valeurs d'essence qui sont portées à l'expérience intérieure intense. Ce point de vue est celui de la représentation créatrice et non celui de l'imitation.

Ayant ainsi rejeté la base du naturalisme, Ullitz cherche à s'entendre avec le point de vue de J. Volkelt. Volkelt soutient que l'art réalise son essence quand il satisfait les exigences de la réalité naturelle. L'art est la réalisation des normes esthétiques. Ullitz soumet à sa critique cette téléologie de l'art de J. Volkelt. Il tient pour non démontré que la valeur spécifiquement artistique consiste dans l'élément esthétique. De son avis, il est possible que l'art possède l'élément esthétique dans la même mesure que la nature et que le surplus (*Sonderrecht*), qui le met au-dessus de la nature, lui vienne de certains facteurs anesthésiques. Mais il admet la pensée de Volkelt que l'attitude esthétique est facilitée grâce à l'art. Dans l'existence courante, l'impression es-

thétique pure est toujours menacée, nous en sommes toujours détournés. La réalité illusionnaire de l'art nous y ramène. Elle facilite l'acte esthétique. C'est là son avantage par comparaison avec la nature. La vie dans sa vulgarité arrête le mouvement esthétique dans ses premières improvisations. L'art lui donne l'abri. Le rôle esthétique de l'art s'exprime encore dans ce qu'il multiplie les aspects de la réalité ; il y ajoute des nuances et des couleurs qui ne se retrouvent pas dans la réalité ordinaire. Grâce à ses moyens différents, l'art introduit la réalité dans des modes variés de sentiments. Volkelt remarque encore que l'aspect des objets représentés de façons différentes change constamment ; ainsi, une danseuse peinte est autre chose qu'une danseuse en marbre ou en bronze ; le même objet se meut ici dans des plans différents.

La signification esthétique de l'art se résume pour Utitz dans deux particularités fondamentales. 1° L'art prépare l'accès à la vie esthétique. Cet accès est facilité par ce fait que l'œuvre d'art n'est pas réalité naturelle, mais représentation, ensemble de formes qui font partie de la réalité d'art. 2° Dans la nature, nous ne possédons, en dernière analyse, que l'expérience de nous-mêmes, c'est nous qui tissons nos images différentes de la nature, mais dans l'art c'est la diversité des individualités et des procédés de représentation qui fixent dans une certaine mesure notre expérience intérieure. Et l'image de la réalité qui n'est pas nous, nous reste inaccessible jusqu'à ce que nous la voyons représentée dans l'art. C'est dans ces deux particularités qu'Utitz voit le spécifique de l'art, au sens esthétique.

Ayant ainsi reconnu la valeur esthétique de l'art, Utitz passe à l'analyse de sa valeur *totale*.

Dorénavant, l'impression d'art signifie pour Utitz non seulement l'action esthétique de l'art, mais *l'ensemble de l'expérience intérieure* dans laquelle se réalise l'œuvre d'art, l'état de conscience que crée l'attitude artistique. Il s'efforce de démontrer que c'est à tort que l'on voit dans l'impression d'art un jeu libre de l'imagination. La prise en conscience de l'essence de l'art nous fait connaître que l'impression d'art est quelque chose de défini, donné dans l'œuvre. L'impression esthétique intense et libre n'est pas toujours la vraie jouissance d'art. Dans l'action de la musique pure sur l'âme on peut s'abandonner au jeu de l'imagination. De tels états d'âme peuvent, certes, signifier une augmentation et une élévation de la vie, mais il est aussi certain que de tels états ne sont pas l'effet d'art proprement dit. Celui qui veut réellement éprouver un effet d'art ou qui veut juger une œuvre d'art, celui-là doit se livrer à ce qui est incorporé dans l'œuvre, à ce qui y est voulu ; il doit donc se laisser lier. Cette liaison ne doit pas être considérée comme dépersonnalisation ou esclavage : c'est simplement une certaine attitude de l'esprit, dirigée vers l'œuvre d'art. L'attitude réellement artistique est donc celle qui correspond entièrement à l'œuvre en question. Et c'est une autre question de savoir si l'autre attitude, l'attitude librement esthétique, est supérieure à celle-ci ou si peut-être elle évoque une expérience plus intense. Ce n'est pas l'émotion subjective qui est décisive, mais c'est la juste compréhension de l'œuvre qui importe.

Utitz défend avec ardeur l'importance du *donné* dans

l'œuvre d'art, la nécessité de la prise en conscience de ce donné. Il parle des critiques d'art qui abondent en traits d'esprit à propos d'une œuvre d'art. Ils feraient mieux de pénétrer dans l'essence de l'œuvre et de sonder les profondeurs du vouloir artistique qui s'y réalise. Ces critiques là font de l'art à propos de l'art : l'art est la base sur laquelle ils construisent leurs petites œuvres brillantes d'esprit, ou leur prétexte à plaisanteries, souvent ironiques et débiles. Ils méconnaissent le véritable devoir du critique, celui de prendre en conscience et d'évaluer l'œuvre d'art en question. Nous gagnons peut-être quelque chose si nous recevons une impression esthétique subjective à propos d'une chansonnette, par exemple. De la même façon qu'un contenu anesthétique peut compléter et enrichir l'art et l'acte esthétique, l'attitude esthétique du sujet peut ajouter du charme à l'œuvre pauvre en qualités, même à une improvisation qui est loin d'être de l'art. Mais au point de vue rigoureux de l'art, Utitz repousse ces sortes de représentations qu'on entend souvent dans les cabarets par exemple, malgré les quelques expériences esthétiques possibles à leur égard. A son avis, il ne s'agit pas de ce que quelqu'un *peut* éprouver à propos d'une œuvre, mais il s'agit de ce qu'il *a* à éprouver quand il considère réellement l'œuvre d'art en question.

Dans la recherche de la jouissance d'art véritable, Utitz trouve deux voies qui le dirigent dans son investigation : la première mène aux faits d'arts qui visent par dessus tout l'impression purement esthétique, l'autre aux faits d'art qui supposent en premier lieu une autre expérience quelconque. C'est à peu près la même distinc-

tion que l'on suppose en parlant de l'art pur et de l'art appliqué. Tout en étant appliquée, une œuvre peut appartenir à l'art et c'est de ce côté-là que nous devons la considérer. Il est, certes, possible de percevoir esthétiquement l'art du portrait par exemple, mais son essence ne s'épuise pas dans cette perception. L'essence du portrait est dans cet intérêt tout particulier qu'éveille en nous un certain individu qui a excité l'artiste à le représenter et que nous retrouvons dans l'œuvre : c'est un individu tout déterminé, un certain homme particulier. La distance entre les faits d'art pur et les faits d'art appliqué, tels que le portrait comporte une diversité infinie d'aspects, et c'est dans cette richesse de façons d'être que consiste la vie de l'art.

« L'art appliqué est l'art parce qu'il est l'art, et non parce qu'il est appliqué. De la même façon toutes les œuvres d'art qui ne visent pas en première ligne l'effet esthétique n'appartiennent à l'art que dans la mesure où elles sont esthétiques. Un monument n'est pas œuvre d'art parce qu'il sert au souvenir d'un homme célèbre quelconque, mais parce que, indépendamment de cela, il a une valeur esthétique. Bref, « l'œuvre peut servir à un but n'importe lequel, elle ne devient vraiment œuvre d'art que par sa valeur esthétique ». (p. 234, 235)

Ulitz s'empresse d'ajouter la remarque qu'il importe de ne pas sous-entendre dans cette conception la pensée que d'autres effets et d'autres représentations n'ont pas de sens pour la science de l'art. Ainsi, l'idée de la justice ne peut pas faire défaut dans la statue de la justice. Il est impossible d'effacer de l'œuvre d'art l'idée

de la représentation proprement artistique et de parler encore de l'art.

Donc les domaines des œuvres purement esthétiques et des œuvres qui visent des buts anesthésiques ne sont pas séparés rigoureusement, mais ils sont unis par une multitude de degrés transitoires. Cependant, la distinction persiste.

L'œuvre d'art change toujours d'aspect pour nous et le nombre d'impressions différentes possibles va à l'infini. Des conditions historiques, nationales y jouent certes aussi leur rôle. Est-ce dans la nature de l'œuvre d'art, se demande Utitz, de conserver toujours inépuisable cette multiplicité d'aspects qui reflètent bien la face véritable de l'œuvre, mais qui ne soulèvent jamais entièrement le voile qui la couvre? Utitz arrive aussi à la conclusion profonde qu'il est impossible d'exprimer dans une loi abstraite, dans un ensemble de concepts toute une vie individuelle, tout un cas particulier. Pour le faire, il s'agirait de changer le passé en présent, d'engendrer par une opération créatrice la vie réelle. L'œuvre d'art est inépuisable comme un fragment de vie et nous n'épuisons jamais la vie; au contraire, c'est elle qui nous épuise. Tout change, tout se remet toujours à neuf (p. 249).

Utitz examine les théories émises sur les relations de l'artiste avec l'œuvre d'art. Dans l'esthétique, domine la pensée que c'est l'intention de l'artiste et son vouloir artistique qui définissent l'œuvre, et que c'est la connaissance de cette intention qui donne le vrai point de vue. Gustav v. Allessch précise cette thèse : l'intention de l'artiste peut nous guider dans l'impression dans la

mesure où elle trouve dans l'œuvre sa réalisation. Mais Uitz remarque que les relations qui unissent l'œuvre et le maître sont diverses à l'extrême, de même que celles du public et de l'œuvre. La jouissance d'art conforme, idéale est une limite dont nous ne pouvons que nous approcher. L'obtention de ce résultat est empêchée par toutes les conditions individuelles, temporelles, culturelles, etc. Ce que nous perdons dans notre impression à cause de la distance qui nous sépare de l'impression adéquate de l'œuvre nous le gagnons par la fraîcheur vivante, par la conformation à notre moi que l'œuvre nous autorise. Dans l'impression d'art, nous ne percevons jamais un thème dans toute sa pureté, mais nous le percevons dans des variations qui laissent cependant transparaître le thème. Dans le changeant et le temporel de l'impression, nous apercevons la valeur immuable et éternelle de l'œuvre. C'est là le point de rapport du relatif et de l'absolu de l'œuvre d'art. L'artiste donne l'individuel mais épuré dans son essence, et versant dans le général, dans l'humain. Dans la création, de même que dans l'impression d'art, se réalise la **tendance vers l'individuel et la tendance vers le général.**

M. Dessoir a analysé de très courtes impressions d'art, données par des artistes et des esthéticiens. On a constaté que le premier moment on saisit un tableau, par exemple, comme un tout, et que certains détails s'impriment immédiatement dans la conscience. La conscience remarque l'essentiel. Uitz observe que des analyses pareilles ne servent pas à trouver des lois de l'impression, mais elles ne sont pas inutiles, car on y voit le point de départ de l'action esthétique.

Quant à l'artiste, il faut souvent le séparer de son œuvre. L'équilibre entre l'artiste et son œuvre n'est pas toujours réalisé. L'artiste peut être inférieur à son œuvre, laquelle peut être parfaite, ou inversement, l'artiste peut être grand, mais son œuvre fragmentaire et incompréhensible. Ainsi Utitz voit Renoir plus accompli que Manet, Sisley plus parfait que Cézanne. Mais il juge Manet et Cézanne plus grands, plus titaniques. Il importe de ne pas se poser un certain modèle de perfection dans l'art et de ne pas vouloir tout ramener à ce modèle. Car la perfection pour une nature morte est tout autre chose que pour une « Piéta ». Il est de l'essence de l'art de représenter toutes espèces de valeurs, et une tête de choux peut avoir autant de valeur artistique qu'une sainte vierge, quoique son plan de réalité soit tout autre.

C'est surtout W. Worringer, esthéticien viennois, orienté vers la science de l'art, qui a insisté sur la diversité des tendances créatrices, sur l'évolution du vouloir artistique. On est porté à croire que le progrès artistique consiste dans la vérité croissante dans l'art, dans l'exactitude de la représentation. Ainsi le pouvoir artistique devient problème d'évaluation et le vouloir artistique est posé comme indiscutable. On ignore l'état réel des choses, le fait que la légitimité, conférée aux facteurs du pouvoir, leur vient du facteur supérieur et seul législateur, le vouloir artistique. W. Worringer, de même que Schmarsow et Riedl, a expliqué l'art en partant du vouloir artistique, de la tendance de la création et, en considérant l'évolution de ce vouloir, il a ajouté à son point de vue un caractère historique. Worringer

soutient aussi le point de vue de la science de l'art : 1° L'art est impossible s'il ne passe par l'esthétique, et 2° L'art n'est jamais épuisé par le seul élément esthétique. Sa pensée s'accorde sur ce point avec celle de Ullitz. Il pense comme ce dernier que l'art classique ne doit pas être considéré comme le seul art esthétique par excellence, et il s'oppose comme Ullitz aux esthéticiens qui considèrent l'art gothique comme anesthétique. Il est, certes, naïf de vouloir épuiser avec la notion de l'esthétique l'essence du gothique, mais il est incompréhensible qu'on veuille nier des qualités esthétiques à un temple gothique par exemple. Ces qualités esthétiques sont certainement à trouver dans le mouvement du vouloir artistique, mais elles n'y sont pas dominantes; elles y sont incorporées dans des ensembles plus grands et plus étendus. Des œuvres telles que l'Iphigénie de Goethe, les fresques de Raphaël, les Vénus de Gorgone et de Titien ne s'épuisent pas non plus dans l'expérience esthétique. La Sagesse dans les drames de Goethe est une valeur positive qui dépasse le domaine de l'esthétique. Si on enlève à l'impression esthétique les nuances et les coloris que lui procurent les facteurs anesthétiques, on leur ôte leur feuillage. Leur parfum le plus délicat disparaît; et les œuvres perdent leur particularité. Ullitz apporte la conclusion de Worringer que l'essence de l'art n'est pas identique à celle de l'esthétique, et que les lois de ces deux domaines ne correspondent pas.

Pour Ullitz, Worringer s'est trouvé devant le problème d'une séparation de l'esthétique et de la science générale de l'art. Mais il n'a pas exécuté la séparation avec netteté. D'une part, il n'a pas tranché au bon en-

droit et, d'autre part, il a omis de se rendre compte qu'entre l'identification et la séparation complète il y a encore d'autre possibilités. La science de l'art n'exclut pas le rapport des problèmes de l'art avec ceux de l'esthétique. Elle ne le peut pas plus que d'effacer les rapports de l'art avec l'éthique et avec le religieux. Quant à l'esthétique, pour Utitz, elle se restreint à l'étude scientifique de l'essence et de la valeur de l'élément esthétique; elle n'est pas la psychologie classique du style. Utitz va même jusqu'à dire que l'esthétique n'est pas psychologie; elle ne connaît ni le concept du style, ni une direction déterminée de l'art. (P. 284.)

Worringer voyait l'erreur des historiens de l'art dans ce qu'ils présentaient l'histoire non comme l'évolution d'un vouloir artistique, mais comme celle du pouvoir, de la technique. Tietze objecte avec raison à Worringer qu'il exagère autant que ceux qui n'ont insisté que sur les perfectionnements techniques dans l'évolution des arts. Tietze, se rattachant à Riegl, conçoit le vouloir artistique comme la « synthèse des extériorisations artistiques de l'époque en question », ainsi la contradiction entre le vouloir et le pouvoir artistiques s'efface d'elle-même. Utitz se rattache à cette conception de Riegl. Une certaine époque « veut » s'exprimer d'une certaine façon (gothique, rococo, etc.). Et ce qui occupe ainsi le noyau intérieur d'une époque, ce qui la sépare dans son activité des autres époques, c'est là son « vouloir » artistique. Ce vouloir ne doit pas prétendre se réaliser toujours entièrement dans l'époque en question: il peut parcourir un long chemin avant qu'un nouveau vouloir ait trouvé son expression nécessaire. La lutte artistique

consiste en ce que le vouloir se fraye le chemin, qu'il s'approprie et qu'il perfectionne son pouvoir. La mise en forme créatrice (*Gestaltung*) surmonte tous les obstacles qui se présentent; elle traduit le vouloir artistique. Il y a des époques où le pouvoir dépasse le vouloir; l'art s'épuise alors en virtuosités.

Comment a-t-on pu arriver, se demande Utitz, à ce préjugé remarquable et si bien enraciné que toute l'évolution de l'art n'est que l'histoire de la technique, celle du pouvoir de l'artiste? C'est parce qu'on croyait à l'idéal fixe et qu'on le croyait réalisé dans l'art classique. C'est la prédominance de l'esthétique que Utitz accuse, car elle voyait dans l'art classique l'expression du beau, le point culminant de l'esthétique. Utitz pense que l'esthétique suppose un seul vouloir véritable, celui qui vise le beau; et cependant elle a prétendu s'annexer un grand domaine de l'art, presque tout l'art. Ce n'est que la science de l'art qui introduira l'étude des aspects différents que prend l'art, sans effacer le caractère d'unité qui domine toute manifestation artistique, sans oublier qu'il s'agit toujours de l'art, c'est-à-dire de la création des représentations qui agissent d'une façon immédiate sur la vie des sentiments.

C'est en vue de cette préoccupation que la science de l'art ne peut pas se passer de l'esthétique, non comme but dernier, mais de l'esthétique comme voie et moyen. C'est en cela que Utitz se voit éloigné de Worringer, qui croit nécessaire une séparation radicale entre la science de l'art et l'esthétique. Mais Utitz insiste en même temps : le jugement d'ensemble dans l'impression d'art ne pourra venir que d'un point de vue de la science de

l'art. En partant du seul point de vue esthétique, nous resterions impuissants en face des faits les plus importants de l'évolution de l'art, et nous ne trouverions pas le chemin qui nous conduirait à l'impression véritable de l'œuvre donnée. Dans la diversité des faits artistiques, seule la science de l'art peut nous guider. Elle cherche à saisir le sens historique d'une œuvre d'art, de même que sa valeur individuelle. Et l'esthétique comme discipline spéciale, n'aura pas à juger et à dire : l'œuvre d'art ne vaut pas; elle aura simplement à dire : l'œuvre d'art n'est pas satisfaisante au sens esthétique » (p. 292).

Utitz se demande ensuite si la prise en conscience de l'impression d'art la conscience d'être en présence d'une réalité artistique et non d'une réalité naturelle est un facteur de l'impression? Lipps, en esthéticien pur, lutte pour l'impression d'art spontanée et immédiate, qui n'a pas ce caractère réflexif. J. Volkelt, au contraire, insiste sur la prise en conscience du caractère non réel, du caractère imagé et illusoire, propre aux phénomènes de l'art. Il dit qu'on a toujours conscience d'avoir en face de soi telle ou telle œuvre d'art. Le pur « comment » de l'œuvre « auquel ne se mêlent ni les données temporelles et spatiales, ni celles de l'individualité de l'artiste, est non seulement un idéal non exigé de la part de l'esthétique, mais c'est un idéal psychologiquement impossible. » (Volkelt, *System d. Aesthetik*. v. II, p. 296). Th. A. Meyer est du même avis que Volkelt.

Utitz reproche à Volkelt et à Meyer de poser leur point de vue comme le seul véritable. Lui-même, il compte sérieusement avec le *moment esthétique*, où

On oublie entièrement l'artiste et tout ce qui se rattache à l'œuvre extérieurement. Mais il y voit des limites: un oubli *complet* n'est plus un moment esthétique, car, dans un état d'oubli *complet*, on compte avec l'art comme avec un fait de réalité, comme avec la vie réelle. Mais un *certain oubli* a lieu dans l'acte esthétique, et Ullitz reconnaît comme essentielle cette attitude où le sujet se donne entièrement et purement au représenté; dans ce moment, il saisit la particularité de sa façon d'être. Il craint qu'un trop de conscience, qu'une intellectualisation puisse diminuer la force de l'acte. Enfin, l'attitude esthétique est imposée par l'œuvre et on peut accepter le paradoxe qu'il y a des œuvres d'art qui ne doivent pas être perçues purement comme des œuvres d'art.

Dans le deuxième volume de ses « Fondements de la science générale de l'art », qui n'a suivi le premier qu'en 1920, Ullitz consacre des études très approfondies et très spéciales aux problèmes de *l'œuvre d'art*, à ceux de *l'artiste* et à ceux de *l'art en général*.

L'unité de l'art ne signifie pas l'uniformité. Il existe une multiplicité infinie d'œuvres d'art, et chacune a son visage individuel. Il est impossible de constituer une pyramide d'œuvres d'art où la, suprême, celle du sommet, représenterait l'être artistique le plus parfait, de même qu'il est absurde de dire que c'est le triangle rectangle ou le triangle équilatéral qui est le plus près de l'essence du triangle. Ce n'est qu'à propos des œuvres qui sont en dehors des limites de l'art qu'on peut dire qu'elles ne traduisent pas

son essence. Mais, vis-à-vis des œuvres d'art réelles, une pareille considération est inutile, même illogique. Il importe de se rendre compte que refuser l'être artistique à un objet, et lui reconnaître cet être, en limitant sa signification, ce n'est pas la même chose. Uttiz introduit la distinction importante, tant méconnue par les esthéticiens, que *l'être d'art est bien autre chose que valeur d'art*. En premier lieu, nous ne demandons pas ce qui rend possible une *bonne* œuvre d'art; mais ce qui rend possible l'œuvre d'art, l'être d'art. Ce qui n'est pas du tout œuvre d'art, ne peut être œuvre d'art ni bonne ni mauvaise. Ce n'est que sur la base de l'être d'art que se construisent les valeurs d'art proprement dites. La plupart des normes qui ont été posées plus ou moins heureusement se rapportent à l'être d'art et non à la valeur d'art. Ainsi, nous ne disons rien sur la valeur d'une œuvre si nous constatons qu'elle révèle l'unité dans la multiplicité. Car elle ne serait pas du tout œuvre d'art si elle ne possédait pas cette qualité-là. Si nous cherchons à nous informer de sa valeur, nous avons à nous demander ce qui est atteint avec l'unité dans la multiplicité.

Mais cet être d'art n'est pas non plus uniforme, et Uttiz se pose la question de la manière suivante. De même que les triangles se différencient nécessairement suivant la grandeur des angles et la longueur des côtés et qu'à un certain triangle appartiennent de certaines grandeurs, on peut se demander à propos de l'art : quelles sont les conditions de son objectivité; et quelle est la variabilité de ces conditions, dont l'activité d'ensemble, toujours particulière, constitue la cause néces-

saire de la diversité des aspects des œuvres d'art? La question de l'objectivité de l'œuvre d'art est envisagée par beaucoup d'esthéticiens comme une question de second ordre. On raisonne de la façon suivante. Si nous connaissons la structure de l'impression esthétique, nous connaissons aussi les conditions dont elle dépend; mais celles-ci sont peu objectives : l'œuvre d'art la plus parfaite ne porte pas en elle la garantie qu'elle sera envisagée esthétiquement, et d'autre part. l'attitude esthétique peut se réaliser en absence de l'œuvre d'art. Utitz s'oppose à ce point de vue, qu'il dit aussi vrai qu'étroit. A son avis, l'objet que nous appelons œuvre d'art ne peut pas se comprendre en partant des seules conditions de l'impression; il faut la prise en conscience d'autres données, en premier lieu la *matière* et la *composition*; ce sont des données préliminaires.

Si nous acceptons cette définition, l'art comme création des représentations en vue des sentiments, il est dit du même coup que la possibilité d'un tel fait dépend des facteurs différents. En premier lieu, il est certain qu'une représentation ne peut pas se réaliser dans un rien; une matière lui est indispensable où elle s'installera et où elle croîtra. Par conséquent, la matière doit être considérée comme une condition a priori de l'être d'art. Quelles possibilités de création artistique sont enfermées dans des matières telles que le langage, les sons, les couleurs, le marbre, etc? Quelles différences essentielles et quelles analogies s'y rattachent? Utitz accepte la matière comme le point de départ le plus naturel de la division des arts, quoiqu'il admette encore

d'autres points de départ. Nous avons une base solide si nous classons les arts en partant de leur matière, en arts de la parole, arts des couleurs, arts des lignes, arts des sons, etc. Utitz voit aussi la division des arts en arts spatiaux et temporels, occasionnée par les différences spécifiques et fondamentales de la matière. Il examine les essais de systématisation des arts les plus importants. Il croit insuffisant le système de M. Dessoir et conçoit comme un psychologisme dangereux l'essai de Volkelt de baser le système des arts sur la création artistique. Il insiste sur ce point que la matière dans l'art possède des lois objectives que l'artiste doit suivre et qui ne peuvent pas être comprise par la création seule. A son avis, c'est le point de vue psychologique qui empêche Volkelt de voir l'œuvre d'art elle-même et qui dirige constamment son attention soit sur l'impression esthétique, soit sur la création artistique. Cependant, il approuve Volkelt de fixer avec clarté et précision, les distinctions les plus subtiles et de tenir compte de la multiplicité et de la richesse inépuisable de la réalité d'art.

Il voit que beaucoup d'esthéticiens s'en tiennent encore à Aristote qui, en partant de l'art comme de la représentation, a divisé les arts d'après *les moyens*, *les contenus*, et *les modes* de la représentation. On a tort, dit-il, quand on subsume à la poétique d'Aristote un fondement psychologique, comme on l'a fait quelquefois; à son avis, on aurait plus gagné en développant ce point de vue naturel d'Aristote qu'en s'acharnant à la poursuite de points de vue nouveaux.

Utitz laisse la question ouverte si l'œuvre d'art sur-

git de l'esprit de la matière, ce qui est le point de vue de Riegl et de Semper, ou si les formes d'art non supposées dans la technique, prennent naissance dans l'esprit de l'époque, comme le croit P. Behrens et aussi Worringer (9).

Sans faire prévaloir le rôle de la matière, Ullitz se contente de la poser et à reconnaître que l'artiste doit compter avec ses particularités. Certaines matières ont un penchant vers certaines façons d'être et, d'autre part, certaines valeurs de représentations ne peuvent pas trouver leur réalisation dans n'importe quelle matière. (P. 37, v. 2) Il apprécie aussi le rôle de la technique, cet ensemble de procédés qui servent à l'élaboration téléologique d'une œuvre.

La deuxième condition importante de l'être d'art est l'*attitude artistique*. Si l'art vise l'expérience émotionnelle, il est sûr qu'il dépend de la vie des sentiments; et comme les sentiments n'agissent pas séparément, on peut dire qu'il dépend de toute l'âme, non en elle-même, mais de l'âme en tant qu'elle jouit de l'art. La structure de l'œuvre d'art doit être conçue de façon que le sujet puisse en « jouir ». Et ces conditions de la jouissance ne peuvent pas nous venir de la connaissance de l'essence de l'art. Quelles possibilités s'y présentent? En peinture, quand la ressemblance à un objet de la nature est parfaite, l'attitude s'adresse plutôt au

(9) PETER BEHRENS. *Über den Zusammenhang des Baukünstlerischen Schaffens mit der Technik. Bericht über den Berliner Kongress f. Aesthetik*, 1914. D'après BEHRENS, la tendance vers la forme (Formwille) trouve toujours la technique qui lui est nécessaire. — W. WORRINGER. *Abstraktion und Einfühlung*.

pouvoir de l'artiste, et elle risque de ne pas être esthétique. Une telle attitude se distingue de celle où le sujet se donne entièrement à l'impression. Utitz rappelle ici la distinction introduite par Müller-Freienfels du « contemplateur » et de l'« acteur », (Zuschauer et Mitspieler). Il parle aussi de l'état d'âme qui tire entièrement son contenu de l'œuvre donnée; ensuite de l'attitude critique et spécifiquement artistique qui passe toujours de l'œuvre à l'artiste. Parfois, grâce à l'impression, nous sommes excités à un jeu de l'imagination, qui nous conduit loin de l'œuvre d'art, l'impression elle-même ne servant plus que de point de départ. Il relève aussi la recherche du connu et la recherche du nouveau dans l'impression, sur lesquelles, en se joignant à Tarde, a insisté Müller-Freienfels. A « l'âge de coutume » le technique et le proprement artistique sont évalués bien autrement qu'à « l'âge de mode », où toute vive impression cède devant une impression nouvelle. Les attitudes artistiques sont encore différenciées par la diversité des représentations propres au sujet. (domination des représentations acoustiques, optiques, etc.). Mais, dans ses rapports à l'art, l'âme cherche tout de même à prendre l'attitude adéquate, elle cherche l'expérience dans laquelle se réaliserait la création. (P. 83)

Donc, la possibilité de l'attitude artistique est une condition de la réalité d'art. Elle sert aussi de nouveau principe au nom duquel on peut diviser les arts.

Utitz ne peut pas manquer d'introduire — comme la troisième condition de l'être d'art — *le mode de la représentation*, qui, sous le nom de la forme, a toujours

été chargé d'un trop grand rôle dans l'art. Selon Utitz, les autres conditions ont autant d'importance dans la production des valeurs esthétiques, et il importe de les reconnaître toutes. C'est le caractère spécifique de l'œuvre que Utitz suppose quand il parle du mode de la représentation. C'est ce fond triste ou gai, humoristique ou sentimental, cette respiration calme ou mouvementée qui la pénètre. La question n'est pas de représenter dans l'œuvre quelque chose de calme ou de mouvementé par exemple, mais de représenter une chose avec calme ou mouvement. Il s'agit encore ici du rapport de l'artiste à son œuvre; l'artiste peut être en dehors ou en dedans des faits représentés. Dans les *Wahlverwandschaften* de Goethe par exemple, on sent partout la présence de l'auteur. Cette proximité de l'artiste peut être sensible même dans un récit tout objectif. Ce mode de représentation n'est pas une condition *sine qua non* comme l'est la matière et la possibilité de l'attitude artistique; sans la dernière, il n'y aurait pas de création en vue de l'expérience émotionnelle. Mais c'est une condition importante tout de même, car sans elle l'art deviendrait technique, production machinale. Partant de ce principe, se présente la possibilité d'une nouvelle classification des arts.

Comme conditions a priori de l'objectivité de l'œuvre d'art, de son être d'art, Utitz conçoit encore la *valeur de la représentation* et ce qu'il appelle *plan d'existence* (*Seinschicht*). La valeur de la représentation n'est pas simplement « contenu matériel ». Elle est plus encore une forme par laquelle la création réalise des valeurs et leur donne l'être artistique. Des valeurs éthi-

ques, nationales, religieuses, même des valeurs sexuelles, etc., peuvent être représentées dans l'art, tout à côté de valeurs esthétiques (du beau pur). En parlant de ces valeurs, Utitz ne suppose certes pas qu'elles n'existent pas aussi en dehors de l'art, mais que, dans l'art, elles acquièrent une façon d'être toute particulière, notamment l'être d'art, c'est-à-dire qu'elles sont créées en vue d'une expérience émotionnelle. Mais, considérés en eux-mêmes, ces éléments restent ce qu'ils étaient ; on ne comprendrait pas comment quelque chose d'éthique, par exemple, pourrait se transformer en quelque chose d'artistique ou d'esthétique. La question est de savoir si ces éléments sont mis en forme artistique ou s'ils sont restés matière brute. Plus un contenu est difficile à manier, plus intense doit être l'empiètement sur lui des procédés de la « mise en forme », qui lui procure le degré artistique.

La cinquième condition de l'être artistique, c'est son *plan d'existence* (Seinschicht). C'est la base idéale qui porte l'œuvre d'art, mais c'est aussi la base que l'œuvre d'art s'est créée. Dans ce plan d'existence artistique, s'exprime l'attitude de l'artiste par rapport au monde, et sa conception de la réalité. Bien des représentations de la réalité sont possibles. Si un artiste trouve la réalité dans un tissu de concepts solides, s'il voit en eux le proprement caractéristique, statique ou durable de l'être, il procède d'une façon bien différente de celui qui poursuit toujours le moment actuel ; il met le centre de sa conscience de la réalité et de sa synthèse de la réalité bien ailleurs que celui qui voit tout le réel dans l'actuellement

donné. Tout artiste est en quête de sa vérité, de sa réalité artistique à lui. Dans une certaine mesure déjà la matière porte en elle des penchants pour certaines façons d'être, pour un certain plan d'existence.

C'est Wollfelin (10) qui a donné le plus d'importance à ce problème. Le plan d'existence est, selon lui, indépendant du sentiment : il le conçoit comme le langage qui peut traduire toutes espèces d'émotions, tout en restant indifférent lui-même. Mais pour Ullitz le plan d'existence dans l'art n'est pas neutre. Il crée et il évoque dans l'œuvre des changements qui agissent comme tels aussi dans l'impression : tout dans l'art est agissant, tout est esthétiquement nécessaire (page 71).

Ces cinq conditions de l'être artistique sont en même temps des principes de division des arts : ils font entrevoir la multiplicité des aspects que peut prendre l'art. Ces conditions, Ullitz les pose comme des conditions *sine qua non*, car il n'y a pas d'œuvre d'art qui ne soit pas nécessairement liée à elles. Mais la liberté d'art n'en est pas entravée, au contraire c'est dans ces conditions qu'elle se réalise. Il va de soi que dans des œuvres différentes ces conditions se manifestent de façons toutes différentes. Comme dans une couleur c'est tantôt la qualité qui prévaut, tantôt la lumière et l'épaisseur, de même l'accentuation d'un de ces facteurs change constamment. Ullitz croit avoir

(10) WOLLFELIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, et ses études suivantes : *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, 1912. *Über den Begriff des Malerischen*, *Logos* N. 1. 1913.

épuisé le problème, car, en effet, d'autres conditions d'être d'art sont impossibles.

L'étude des valeurs d'art chez Utilz est complétée par l'analyse des valeurs spéciales qui trouvent leur expression dans l'art. En premier lieu, ce sont des valeurs attachées à des buts réels. Les buts qu'une œuvre d'art se pose quelquefois. Utilz les considère comme ses valeurs de représentation ; par exemple, la destination pour un bâtiment d'être église. Toute une série de conditions participe alors à son exécution. Mais les buts pratiques n'épuisent jamais toute l'œuvre ; il y a toujours son aspect idéal, pour une maison par exemple d'être hospitalière, aimable, etc. Les valeurs à buts ne sont pas monopolisées exclusivement par l'architecture ; elles existent partout dans l'art ; ce qu'on appelle l'art à *tendance* (*Tendenzkunst*) les réalise constamment.

Dans la suite Utilz s'arrête sur les problèmes du tragique, du comique et du sublime. Mais il ne les envisage qu'en principe, — il ne cherche qu'à fixer leur fondement. Quant au tragique, il se joint au point de vue de R. Hamann, et il trouve que c'est surtout le mérite de Hamann d'avoir insisté sur ce fait qu'il est impossible de ranger le tragique simplement dans les catégories esthétiques. Le tragique suppose création en vue de la révélation de certaines valeurs. Des valeurs s'y révèlent à la conscience humaine par la voie de la douleur, de la misère et de la mort. A nos yeux de spectateurs, l'homme grandit, sa force se développe, il devient entièrement homme dans sa chute tragique. Dans la tragédie le contingent devient nécessité

indispensable. Utitz cite la pensée de G. Simmel : « Comme dans une mélodie, chaque note appartient à sa structure et participe à sa construction, comme sans lui le dénouement serait altéré, pareillement la mort est une note nécessaire dans la tragédie, par laquelle se réalise la mélodie d'une vie » (11).

Utitz s'oppose entièrement à la théorie de la culpabilité du héros tragique. Dans les grandes tragédies, il n'y a pas de faute proprement dite de la part du héros, le héros continue simplement d'être un être humain ; de là, le conflit. Le drame de grand style ne suppose pas seulement comme valeur de représentation des valeurs éthiques, mais aussi d'autres valeurs. En fin de compte, Utitz conçoit le tragique non comme une des valeurs de représentation, telles que l'éthique, l'érotique, etc., mais comme *l'organisme de la création* et de la révélation de certaines valeurs spécifiques, qui traduisent non seulement des luttes individuelles, mais aussi des rapports essentiels de la vie. Il y a de telles valeurs qui ne se réalisent que grâce à la forme tragique.

Faut-il concevoir aussi le comique et le sublime comme des moyens de réalisation de certaines valeurs de représentation ? Utitz y répond affirmativement sans développer le problème.

En troisième lieu Utitz examine les valeurs intellectuelles dans l'art. Il est hors de doute que dans la mesure où nous comprenons l'œuvre d'art, des faits intellectuels participent à cette compréhension. C'est une compréhension immédiate, et si elle était impos-

(11) G. SIMMEL. *Lebensanschauung*, 1918 (p. 129).

sible, l'œuvre d'art resterait énigme non dénouée. Mais quand ce sont des actes intellectuels en eux-mêmes qui attirent l'attention, ils dérangent l'immédiateté de l'acte artistique. Ils n'appartiennent en aucune mesure à l'essence de l'art. Si la science de l'art s'en occupe, c'est dans la même mesure où l'éthique s'occupe des crimes et la logique des erreurs. Boileau demandait à l'art de révéler la vérité. Hegel pensait de même que l'art révèle la réalité supérieure et il supposait que la science écartera peu à peu l'art, car c'est elle qui saisit la vérité dans toute sa pureté, tandis que l'art ne la saisit que sous son aspect de sensibilité. Utitz s'oppose radicalement à toutes ces formes de l'intellectualisme dans l'art. A son avis cet intellectualisme n'est surmontable que par une séparation radicale de l'art et de la science. Il s'agit ici de séries différentes de valeurs, légitimes l'une et l'autre. Utitz croit que malgré les efforts de Hegel et de H. Bergson, on ne pourra pas dire laquelle s'approche d'avantage de l'être réel ; elles posent toutes les deux leurs réalités, leurs mondes propres comme « images actives ». Un autre intellectualisme, celui de C. Fiedler, ne soumet pas l'art à la science ou inversement, mais il le range à côté de la science, comme un domaine de la connaissance, différent et équivalent. Malgré le grand mérite de Fiedler, dans la science de l'art, Utitz combat comme dangereuse son idée de « l'intuition concrète » dans l'art, quoi qu'un grand nombre de jeunes esthéticiens en fassent leur évangile de l'art, et quoique des représentants de camps bien différents en esthétique y adhè-

rent. Ullitz remarque aussi que dans un certain sens (et cela mériterait une étude spéciale) M. H. Bergson est proche de la position de Fiedler (*Le Rire*, p. 102).

Ullitz croit qu'on a beau distinguer une connaissance d'une autre connaissance, on ne sort pas du domaine de la science, car la science est système de la connaissance. L'art devient aussi science, d'un autre genre si l'on veut, mais science tout de même, et Hegel paraît avoir raison. Beaucoup d'esthéticiens, entre autres Volkelt, ont insisté sur le rôle de l'intuition concrète dans l'impression, sur ce caractère de connaissance imagée qui appartient à l'acte esthétique. Mais en appelant l'attitude esthétique de « l'Einfühlung symbolique », Volkelt insiste aussi sur son caractère émotionnel. Ullitz souligne surtout ce côté émotionnel de cet ensemble : pour lui, tous les courants de la connaissance se jettent dans celui de la jouissance. Il rappelle que Bergson connaît aussi cette connaissance par sympathie, tandis que Fiedler l'écarte.

De l'avis de Ullitz s'il ne s'agissait que de connaissance concrète, l'attitude artistique serait un fait sec et insignifiant. Aussi le caractère de la création en serait entièrement changé : il y aurait des interruptions et des continuations indéfinies, comme il y en a dans la science. Mais l'œuvre d'art est une unité indissoluble. Le processus de la connaissance comme processus non unifié va à l'infini, mais l'infini est enfermé dans l'œuvre d'art.

En achevant son étude spéciale de l'œuvre d'art, Ullitz élabore le problème de l'objectivité de l'œuvre et

son rapport à l'esthétique. L'œuvre d'art comme unité indissoluble n'est pas constituée par l'ajustement extérieur de ses cinq constituants. Elle est une unité où ses moments sont enfermés profondément et où chaque élément est formé par la participation de toutes ses conditions. Mais de quelle façon ces conditions constituent-elles l'essence de l'œuvre, et pourquoi agissent-elles de telle ou telle façon ? Nous le comprendrons en envisageant l'essence de leur légitimité par rapport à l'essence de l'art. C'est l'essence de l'art qui fixe les confins, qui partage les rôles, qui engendre l'unité de l'œuvre. Il en est ainsi parce que l'art est création en vue des sentiments. C'est de cette téléologie que l'œuvre d'art tire son sens. Ainsi toute œuvre d'art a son sens propre à elle, dont la nécessité peut être comprise en l'envisageant au point de vue de la matière, du plan d'existence, de l'attitude visée, du mode de la représentation, des valeurs introduites et de l'ensemble fonctionnel de toutes ces données. Le sens de l'œuvre ne peut pas être autre qu'une des réalisations des possibilités, posées par la légitimité des conditions de l'œuvre. C'est de là que vient à l'art sa liberté et sa souveraineté dans son empire, et c'est aussi le lien qui attache l'art à son empire.

Il est inutile de craindre que cette légitimité de lois puisse étouffer la vie et la croissance de l'art ; au contraire, c'est elle seule qui garantit la vie à l'art. C'est aussi dans cette légitimité qu'il faut chercher la cause de la richesse et de la diversité des aspects que prend l'art.

Utitz dit lui-même qu'il paraît peut-être frappant que, parmi les constituants de l'art le moment proprement esthétique ne soit pas mentionné. En réalité, il n'y manque pas ; il s'y cache. Il apparaît tantôt comme procédé esthétique de représentation, tantôt comme valeur de représentation notamment celle du beau, tantôt comme recherche de l'attitude esthétique, dont le contenu serait l'expérience du beau, etc. Mais l'élément esthétique n'y acquiert pas une situation à part. Ce qui vient d'être dit vaut aussi pour les éléments l'éthique, religieux, national, etc. (p. 156).

Pour Utitz, nous acquerrons une conviction certaine que les notions de l'art et de l'esthétique ne se recouvrent pas, qu'envisagée au point de vue esthétique l'œuvre d'art ne peut pas être comprise dans l'ensemble de sa création et dans la multiplicité de ses possibilités, et qu'aussi l'attitude vis-à-vis de l'art ne peut pas être jugée simplement comme attitude esthétique.

Utitz compte avec l'objection possible que c'est la *relation* qui est esthétique et non les termes de la relation, que c'est dans la forme de la création que les moments esthétiques agissent, et non dans les contenus que la création traduit. Mais il croit que l'évidence le vérité dans cette objection est illusoire, car dans l'art tout est création (*Gestaltung*) et un contenu n'y peut pas être étranger, il y joue son rôle indispensable ; il est naïf de prétendre que tout ce caractère de l'activité artistique soit esthétique. Notons que Utitz dit plus loin que l'attitude (*Einstellung*) en face de l'œuvre d'art doit tout de même être esthétique, que le rap-

port à l'art doit prendre la voie par l'esthétique et qu'ainsi l'élément esthétique est inséparable de l'art (II, v. p. 158).

Le rapport de l'esthétique à la science générale de l'art est à peu près celui de la métaphysique à la science générale des religions. La métaphysique comme science n'épuise, certes, pas l'essence de la religion, quoique toute religion soit aussi métaphysique. Au lieu de s'efforcer de serrer l'art tout entier dans l'esthétique, il importe de prendre comme point de départ l'essence de l'art, et de se demander ensuite quel est son rapport à l'esthétique.

Dans le chapitre II de son volume II, Utitz s'occupe des problèmes qui concernent l'artiste. Il ne prétend pas enrichir ces problèmes de nouveaux points de vue et de nouvelles données. Il rend hommage à Volkelt qui apporte non seulement de nouvelles observations importantes sur l'artiste, mais qui différencie et systématise ces données avec un savoir et un tact psychologiques admirables. Après M. Dessoir, qui dans son *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, a esquissé ces problèmes et dont l'essai est comme une ouverture où tous les leitmotifs viennent s'enlacer, Utitz se propose d'essayer la construction de l'œuvre qui doit suivre l'ouverture. Et cette œuvre, c'est la méthode systématique de la science générale de l'art. Il veut éprouver et consolider cette méthode, il veut rejeter tout le fardeau de l'accidentel, dont les études sur la création sont surchargées.

C'est la guerre qui fait indispensable un soldat ; son

essence en découle entièrement. L'artiste est celui qui se meut dans l'art à peu près comme un soldat se meut dans la guerre. S'il est possible de faire dériver de l'essence de l'art les qualités essentielles de l'artiste de la même façon qu'on peut faire dériver celles d'un soldat de l'essence de la guerre, c'est alors, de l'avis de Utitz, qu'on possède des connaissances non accidentelles mais sûres ; et ce sont des connaissances basées sur la science générale de l'art.

Utitz réfute les théories qui envisagent la création artistique comme le point de départ d'une philosophie de l'art en général. Chez W. Dilthey, on trouve la pensée que « la création et l'impression artistiques correspondent entièrement, et que les mêmes lois les régissent » (*Die Einbildungskraft des Dichters*) et que c'est la création qui est le processus primordial. Mais dans l'esthétique de Meumann et surtout dans celle de E. Major (12), la création artistique devient problème fondamental. Major soutient avec conviction que la création explique l'art et que le créateur embrasse le contemplateur.

Utitz s'y oppose ; l'œuvre d'art est toute autre chose que l'homme qui la crée. L'œuvre d'art a des lois propres qui la régissent. A son avis « c'est en partant de l'art que nous arrivons à l'artiste ; c'est parce qu'il y a l'art, qu'il doit y avoir des artistes » (p. 165). Si nous ne savions pas ce qu'est l'art, comment pourrions-nous prendre connaissance de l'élément artistique dans l'homme. Utitz nous rappelle Aristote qui a

(12) *System der Aesthetik*, E. MEUMANN, 1914.

E. MAJOR, *Die Quellen des künstlerischen Schaffens*, 1913.

dit que si un moment est antécédent à un autre, ce n'est pas une raison pour qu'il devienne aussi le premier moment de notre connaissance. Utilz apporte le témoignage de R. Hamann en faveur de son point de vue. Comme la psychologie du juge ne peut pas nous expliquer les notions du droit, de la même façon, croit Hamann, les connaissances que nous pouvons avoir sur l'artiste ne peuvent pas nous éclaircir les fondements de l'art (13). Pour comprendre l'œuvre d'art, il faut donc partir avant tout de son objectivité à elle, il ne faut s'attacher qu'à ses données immédiates.

Utilz argumente encore d'une autre façon et à notre avis c'est par là surtout qu'il a raison : l'attitude du sujet qui cherche l'artiste dans l'œuvre n'est pas attitude esthétique, c'est une attitude plutôt critique qui admire ou condamne le pouvoir de l'artiste ; elle peut détruire le caractère d'unité de l'acte esthétique. Utilz ajoute que le sujet ne reproduit pas non plus le processus créateur dans l'impression. Si nous pensions sérieusement que notre impression d'art est un reflet de la création, nous devrions aussi admettre que l'inspiration de l'artiste, ses doutes et ses misères, le rapport individuel entre sa création et sa vie, ses luttes avec la matière et ses victoires, tous ces faits incommensurables, doivent aussi se communiquer à nous. Si cela arrive dans une certaine mesure, cela ne constitue pourtant ni la loi, ni l'essence de la jouissance d'art comme attitude réceptive envers l'art. Th. Lipps se refuse aussi à voir l'œuvre d'art à travers l'artiste. Si on le faisait, l'œuvre d'art perdrait du même coup

(13) L'étude de HAMANN dans *Literarisches Zentralblatt*, 1914.

son droit propre: il importe de compter avec l'œuvre d'art seule.

Ullitz réfute aussi les théories qui cherchent à expliquer la création artistique à l'aide de la « joie de jouer », et de la « joie d'imiter ». A son avis, il est facile de critiquer ces théories, si l'on part du point de vue de la science générale de l'art. Le jeu ne vise pas l'émotion, il ne peut donc pas expliquer la création artistique, quoique celle-ci accepte parfois le caractère du jeu (un lyrique joue parfois avec le vers et les sons). L'imitation ne l'explique pas non plus quoique elle soit plus près de l'art. Une tête de chou bien imitée, dans la mesure où elle suscite l'admiration, agit sur les sentiments et appartient à l'art (quoique inférieur). Mais dans la même mesure il n'y a plus simplement imitation, il y a déjà commencement de création.

Ullitz écarte aussi les théories psychologiques qui opèrent avec les concepts de l'inconscient, de l'imagination créatrice, des tendances déterminantes, etc. : à son avis, ces concepts sont trop obscurs pour jeter de la lumière sur le problème en question.

Il cherche la base simplement humaine de la « création en vue des sentiments », et trouve les éléments de l'activité artistique dans l'activité ordinaire et quotidienne des facultés humaines. Il envisage les données de la psychologie, de la mémoire. La mémoire ne conserve jamais intégralement les faits qui ont produit une impression affective et sensationnelle sur la conscience. En rapportant les faits, l'homme a la tendance de les exagérer et de les rendre plus sensationnels. De là tou-

les les formes du bavardage et des calomnies. De l'avis d'Utitz, dans la transformation affective des données de la mémoire, nous avons à faire à une fonction qui éclaire un moment important de la création artistique. L'artiste possède une tendance irrésistible « d'exprimer » et de « communiquer », une tendance toute analogue à celle d'un bavard. « Qu'il faut prendre des précautions pour ne pas mentir », dit Stendhal. Mais Utitz se garde bien de conclure que tout rapporteur soit un artiste et que tout ce qui concerne l'art soit bavardage raffiné. Utitz distingue la tendance naturelle du rapportage de la tendance qu'on peut expliquer par des causes spéciales (gain, gloire, etc.). Quelquefois cette tendance se produit aussi là où l'activité sérieuse est empêchée, où elle n'a pas pu se déployer (telle une vieille fille, une femme qui s'ennuie, etc.). Cet « Ersatzkarakter » se rencontre aussi dans l'art. Mais ce n'est pas de la véritable poésie, et Utitz n'en conclut pas que la création réelle soit aussi Ersatz de la vie. Cependant, dans cette tendance à communiquer et à modifier inconsciemment les faits, tendance propre à tout homme, Utitz voit un point qui lui est commun avec l'artiste : le penchant est commun, mais il prend certainement des directions bien différentes chez l'artiste et chez le bavard.

Utitz apporte de nombreuses caractérisations d'artistes, qu'il tire des écrits et des vies des artistes eux-mêmes. La destinée de l'artiste c'est son travail, c'est la création où il puise « toutes les joies possibles au prix de tourments et de douleurs inévitables » (H. v.

Hofmannsthal). La vision artistique chez l'artiste lui tient lieu de la participation à la vie réelle. La création de Watteau c'était une grande tendance vers le beau, qui ne lui était pas échu dans la vie. On peut dire la même chose à propos de Flaubert, de Wagner.

On constate aussi chez les artistes une indifférence complète envers la vie réelle et pratique, et souvent aussi envers la mort (Watteau, Korner). « Le sentiment sain et fort n'a pas de goût ; c'en est fait de l'artiste du moment où il devient homme et commence à sentir. » (Thomas Mann). Selon Vincent van Gogh, l'art et l'amour sensuel ne vont pas ensemble. Un grand nombre d'artistes oublie complètement la réalité dans le travail. Ainsi Menzel, par exemple, en se rendant au bain, aperçoit son pied qu'il commence à peindre ; il oublie entièrement le bain, qui se refroidit. C'est l'amour de la réalité, qui fait subir à l'artiste une irrésistible tendance à la représenter. L'artiste éprouve souvent « une espèce de folie, de passion de tirer à soi la nature. »

Ullitz croit qu'on a tort de penser que les grandes expériences font l'artiste. A l'incapable elles ne servent de rien, et le talent n'en a pas besoin.

Ullitz examine les problèmes du goût et de la technique dans l'art. Ce n'est pas le bon goût qui fait l'artiste ; car le bon goût étant donné, il peut manquer la direction qui mène à l'expression dans le sens de l'œuvre d'art. Un bon goût peut trouver sa satisfaction dans l'amour de la nature, des fleurs, de la bonne société, etc. Georges Simmel dit aussi que tout acte

intérieur quelconque ne conduit pas nécessairement à une spontanéité artistique ; il lui est étranger. Mais là où les tendances intimes de la personnalité sont du côté artistique, là où nous avons à faire réellement à un artiste, tout acte intérieur est déjà à moitié artistique ; il est imprégné de tendances artistiques. Chez un artiste véritable, outre le bon goût, il y a la recherche de moyens d'expression, il y a la technique. La technique est un moyen indispensable de la création d'art, et elle ne peut être justifiée que par la création. Là où la technique est seule, comme dans quelques académies, elle n'est que convention ennuyeuse. La technique n'est donc pas simple habileté ; elle ne vaut que dans la mesure où elle est individuelle. Utitz se joint à Max Liebermann qui dit que le « talent vient à l'artiste du bon Dieu, mais ce que l'artiste en fait à l'aide de la technique, cela c'est son mérite, c'est son art à lui » (14).

Utitz se représente l'œuvre d'art, même dans ses détails, dans ses dernières nuances comme une fixation de la création artistique dans une telle matière, un tel plan, etc. Mais la création artistique, à son avis, n'est pas déterminée par l'artiste. Le point de vue génétique lui paraît insuffisant. Il s'oppose à la pensée de J. Petersen que « plus on arrive à considérer l'œuvre d'art comme une totalité organique qui a des conditions indispensables, et dont les racines sont à chercher dans la personnalité de l'artiste, plus s'élève le degré artistique de cette œuvre. » Petersen parle de la nécessité

(14) MAX LIEBERMANN. *Die Phantasie in der Malerei*. Berlin, 1916.

psychologique de l'œuvre, dont la cause est l'artiste; mais Utitz distingue cette nécessité de la nécessité logique-objective que pose l'œuvre elle-même. A son avis les conditions de l'œuvre d'art ne sont pas entièrement dans la personnalité de l'artiste; la nécessité de l'œuvre d'art se base sur sa propre légitimité. L'artiste la conçoit et l'exécute (p. 232). Mais la voie qu'il y suit et qui le mène à l'œuvre est, certes, individuelle. Tantôt il y a facilité de technique, où les mots viennent d'eux-mêmes (Grillparzer, par exemple), tantôt il y a recherche et lutte douloureuse pour l'expression (Flaubert, par exemple).

C'est ce *travail* de l'artiste qui le distingue d'un dilettante, car ce dernier peut aussi imprégner de sentiments ce qu'il exprime. L'artiste doit objectiver son expérience intérieure dans l'œuvre, dans la création; et pour cela; être un technicien parfait. La joie de l'artiste n'a qu'une réalisation; c'est la création; il y vit. C'est en vue d'elle qu'il doit se munir du « sens pour la forme, du sens pour la technique »; ce sont les seuls moyens qui font possible la vie telle que la cherche l'artiste.

Utitz envisage de son point de vue le problème difficile de l'inspiration. Il dit que ce problème a toujours suscité l'attention, car il paraît contenir un côté mystérieux et inexplicable. De nos jours, on s'est efforcé d'éclaircir le problème par la compréhension psychologique. L'intuition de Bergson, cette sympathie intérieure par laquelle on saisit le trait individuel et essentiel des choses, apporte aussi plus de lumière sur certains côtés de ce problème. Utitz ne s'occupe pas

de ce côté psychologique du problème. Il se demande si l'inspiration appartient à l'essence de la création artistique, quel est son rapport à celle-ci ? Il s'oppose à Müller-Freienfels, qui caractérise l'inspiration par le caractère d'excitation violente des sentiments et par l'intensification du degré impersonnel des pensées. A son avis, l'inspiration est un état de calme et de clairvoyance (peut-être précédé d'excitation). Elle peut avoir lieu même sans qu'il y ait un courant émotionnel. Il y a brusque illumination de tout ce qui était obscur. Utitz souligne surtout comme remarquable dans l'inspiration, cette *prise inattendue et brusque* de la conscience par une pensée quasi impersonnelle. Utitz apporte aussi le témoignage de Oesterreich en faveur de son idée que l'excitation des sentiments n'appartient pas nécessairement à l'état d'inspiration. Les traits les plus significatifs de l'inspiration sont donc : son caractère *brusque* et son caractère *impersonnel*. Les artistes le constatent eux-mêmes : « Ce qui est surtout caractéristique, dit Grillparzer, c'est ce manque de conscience de l'activité de l'individu ; des pensées inspirées prennent l'homme passif. »

Franz Brentano (15) parle de l'inspiration scientifique et de celle de l'homme d'affaires ; il cherche à les identifier avec l'inspiration de l'artiste. Utitz, au contraire, insiste sur la différence. Le plan d'un homme d'affaires peut être expliqué, il est prévu, présumé dans ses actions, il est donné dans l'état antérieur des choses. Mais un processus qui mène l'artiste à une mélodie ou à une sculpture, par exemple, ne peut pas

(15) FRANZ BRENTANO. *Das Genie*. 1892.

être rationalisé. Certes, l'artiste a un penchant permanent vers l'artistique, il vit dans cette direction ; il passe par exemple d'une passion à une musique passionnée ; mais sa passion est, dans une certaine mesure, trempée, imprégnée de musique ; elle est entraînée, assimilée dans l'ensemble de l'expérience artistique. Tout l'ensemble de l'expérience de la vie d'un artiste se distingue de l'expérience de tout le monde (M. Dessoir). L'artiste n'expérimente pas l'observation proprement dite ; son attitude envers le monde est une vision, un *voir* spontané qu'il reproduit non partiellement mais en totalité. La mémoire chez la plupart des artistes est admirable : tout ce qui peut servir à la création, est noté par elle et conservé fidèlement.

Ullitz conclut que l'inspiration est donc un don indispensable à la nature de l'artiste. Mais il ne suffit pas à l'artiste de l'attendre passivement : tout son être doit être prédisposé à la recevoir : de même qu'il faut le conducteur électrique pour que l'étincelle puisse y passer, il faut le travail préliminaire qui s'éclaircit et qui reçoit tout son sens aux moments d'inspiration. Donc, toute la vie de l'artiste dépend de l'inspiration, et c'est pour cela qu'il la chérit, qu'elle est quelque chose de divin pour lui, qu'elle est le miracle qu'il craint, et auquel il se confie et pour lequel il lutte comme Jacob avec l'ange, en demandant, comme le faisait Jacob à l'ange, qu'il le bénisse et lui fasse grâce. Les gens qui n'ont pas d'inspiration peuvent jouer des rôles même significatifs dans la vie pratique, dans la science, mais ils doivent se tenir loin de l'art. Ils ne

sont pas, comme il le prétendent quelquefois, des artistes petits et modestes, ils ne sont pas artistes du tout, ils sont hostiles à l'art en principe. Réalisation de théories n'est pas création artistique.

Tout en insistant sur le grand rôle de l'inspiration dans l'art, Utitz croit qu'il ne faut pas négliger non plus le rôle de l'intelligence proprement dite. Sans entrer dans la discussion du problème de l'intelligence, sans se demander s'il s'agit ici de « pensée latente » ou d'un autre genre d'opérations intellectuelles, Utitz n'énonce que l'essentiel et l'indispensable. Quelle que soit la dépendance de l'artiste par rapport à l'inspiration et quelle que soit l'intensité de cette dernière, l'artiste garde toujours un peu d'intelligence pure. Les facteurs intellectuels agissent de manières très différentes chez les artistes, mais leur activité se ramène à ce rôle important d'être « l'œil éveillé ». L'intelligence se cache dans l'activité créatrice comme l'observateur qui perçoit les erreurs, qui empêche l'artiste de se « laisser aller ». Elle remplit le rôle du contrôleur secret, et le temps lui est nécessaire. « L'invention qui doit apporter réellement quelque chose de neuf, dit Rich. Strauss, exige un temps. Le plus grand art est celui de savoir attendre. La matière en art se forme très lentement, de même que les essences qui doivent prendre aspect ». Si ce contrôle de l'intelligence s'interrompt la suite du travail n'est souvent qu'un laisser aller indiscipliné, qu'un écoulement sans obstacles, qui ne mène pas à une bonne fin.

Utitz apporte aussi quelques considérations sur l'attitude de l'artiste envers la vie en général. On par-

le souvent de l'impuissance de l'artiste dans la vie réelle. Cette impuissance, cette crainte en face de la vie, appartiennent-elles à l'essence de l'artiste ? (Ibsen aurait eu, par exemple, grand peur du feu). Cette crainte est, certes, en rapport avec la force de l'inconscient, avec le contradictoire et le chaotique dans l'homme. On croit que l'artiste le sent plus que qui que ce soit. « Nous créons l'ordre en nous et en dehors de nous, mais cet ordre est quelque chose d'artificiel ; le naturel, c'est le chaos », dit un héros de Schnitzler (16). Certains esthéticiens ont même fait dériver l'art de cette crainte du chaos, l'art comme principe de l'ordre supérieur, qui surmonte le chaos : ils ont considéré la force créatrice dans l'artiste comme tendance vers l'éternel (17).

Il y a même un courant moderne dans l'art, où l'on ne cherche pas à manifester l'individuel mais l'éternel. On y fait toujours des découvertes dans le domaine de l'âme. L'histoire de l'art est en ce sens un processus successif de conquêtes du monde concret ; elle enrichit la connaissance. Mais s'il en est ainsi, si l'artiste multiplie et varie les moments de l'éternel, si son œuvre témoigne d'un ordre supérieur qui surmonte le chaos — au point de vue de Uitz, cela n'est pas le but et le sens de la création d'art. De telles préoccupations métaphysiques mèneraient l'artiste à l'art abstrait. En vue de quoi une chose est-elle faite ? c'est

(16) *Jean-Christophe* de ROMAIN-ROLLAND n'échappait pas non plus aux « yeux du chaos qui luisent à travers le voile de l'ordre ». *Le buisson ardent*. P. 338.

(17) E. MAJOR, *Die Quellen der künstlerischen Tätigkeit*. P. 14.

une bien autre considération que ce qui la fait valeur. Si l'art a souvent des valeurs philosophiques ou métaphysiques, c'est une possibilité heureuse, mais ce n'est pas là tout son sens. Ainsi avec l'idée de la crainte de la vie, avec le vouloir de l'éternel, nous ne touchons pas à une qualité essentielle de l'artiste. Cette crainte du chaos pénètre aussi le savant, les grands organisateurs, et ils la surmontent grâce à l'ordre et aux lois, grâce à tous les procédés de la science. En ce sens Utitz accepte que l'artiste, saisi par la crainte du chaos, s'en débarrasse dans l'œuvre. Mais une telle crainte n'est pas nécessairement propre à l'artiste : l'éloignement de la vie que l'on constate vient de ce que l'artiste ne pénètre pas de la même façon dans la vie que l'homme ordinaire. En général, la diversité des individualités créatrices ne se laisse pas épuiser par des formules fixes et abstraites.

Il n'y a qu'une chose qui est vraiment propre à l'essence de l'artiste : c'est la création en vue de l'œuvre d'art, en vue de l'action sur les sentiments. Tout y est compris : la dépendance de la forme, de la technique, de la matière ; l'attitude spéciale de l'artiste vis-à-vis de la vie ; son lien étroit avec l'inspiration ; l'efficacité des facteurs intellectuels. Mais la différenciation de toutes les possibilités dans des directions diverses reste entièrement libre, nécessairement libre. Chaque artiste est la réalisation d'une de ces possibilités innombrables dans l'ensemble des structures du « donné ». On saisit ainsi du même coup l'essence de l'artiste (Künstlertum) et la multiplicité infinie des individualités d'artistes.

Ullitz n'étudie ni le processus temporel de la création artistique (Langschnitt), ni le mode de collaboration de tous les éléments dans un moment donné (Querschnitt). Il cherche à découvrir ce qui fait possible ce travail créateur. Ed. v. Hartmann a posé cinq stades de la création : l'état d'âme productif, la conception, la réalisation intérieure, l'exécution ou l'objectivation et la fixation. J. Volkelt s'est aussi occupé de ce problème avec finesse et pénétration.

Mais au point de vue de Ullitz, la connaissance des stades n'est pas suffisante. Il faut ramener le processus au noyau de la personnalité comme à la formule fondamentale, en partant de laquelle on peut expliquer tout. Sans viser expressément Hartmann ou Volkelt, Ullitz dit à propos des ouvrages sur la création artistique, qu'ils traitent le problème comme s'ils supposaient d'autres ouvrages qui touchent à l'essence de la question.

C'est la *psychographie* qui envisagerait complètement l'artiste ; elle est la méthode de l'étude de l'individualité (18). Dans une telle étude, il importe de saisir l'unité de toutes les raisons qui agissent dans la personnalité créatrice. C'est l'affaire de tout biographe. Un biographe doit posséder une imagination sympathique, intuition et force de représentation.

Ullitz réfute la théorie qui interprète l'artiste comme cas pathologique. Le contraire du normal n'est pas pathologique, mais supra ou infra-normal. Il renvoie à M. Dessoir et à M. Freienfels ; il se joint surtout à

(18) Voir PAUL MARGIS : *Das Problem und die Methode der Psychographie*, Breslau, 1911.

l'explication de Freientfels, qui voit le non-pathologique de l'artiste simplement dans ce que le dernier est capable d'activité, et de quelle activité ! Elle est certainement supérieure à celle de l'homme ordinaire. Dilthey conçoit aussi le génie comme « l'homme sain et parfait ». Vu l'intensité de son travail, il risque, certes, parfois son équilibre, mais risque et danger réel n'est pas la même chose.

La théorie de S. Freud, qui cherche à démontrer un rapport très étroit entre la création artistique et la sexualité, n'est pas non plus acceptée par Utitz. Il la trouve superficielle. C'est à cause de son caractère émotionnel que le sexuel devient souvent objet de l'art. Il arrive même que l'artiste s'épuise tant dans la création qu'il y trouve son compte aussi pour l'émotion érotique ; c'est son art qui le tient loin de l'amour réel (19).

Utitz cherche aussi à préciser les notions du talent et du génie. Franz Brentano (dans l'étude mentionnée) a introduit la pensée qu'il n'existe qu'une différence de degré entre les concepts talent et génie, que le génie n'est qu'un étage au-dessus. Volkelt voit de même les dons du talent intensifiés dans le génie. K. Kreibitz s'y joint aussi, quoiqu'il ajoute que le génie peut être caractérisé par un plus grand apport du nouveau, tandis que le talent part toujours d'éléments déjà connus ; il reconnaît donc une certaine différenciation parmi les forces créatrices de l'imagination. Utitz reconnaît entre le génie et le talent une différence non seulement

(19) Voir OTTO HINRISCHSEN, *Sexualität und Dichtung*. Wiesbaden, 1912.

quantitative, mais aussi qualitative. Chez le génie, on voit une plus grande force de l'inconscient, du don, tandis que le talent est plus conscient ; il exige un plus grand délai pour l'étude et pour l'exercice, il atteint le but avec l'élaboration. Le « pouvoir » est le fort du talent, tandis que le génie est plus spontané, il a des intuitions, des idées qui le surprennent. Le génie fait prévoir de plus hautes possibilités : dans des conditions favorables il est plus capable de développement. En ce sens, Ullrich dit que le génie est non seulement un étage de plus que le talent, il est autre chose et bien supérieur. Mais, d'autre part, la capacité géniale peut devenir un étage au-dessous du talent, quand la facilité de conception, le jaillissement abondant d'idées ne se rattache pas à une discipline intérieure, au travail méthodique, mais au contraire provoque l'instabilité et la légèreté. Le talent est plus garanti contre le danger de « génie raté » ; son œil critique le défend contre lui-même.

Le problème de la création ainsi posé, une voie s'ouvre à l'étude des types d'artistes. Ce n'est pas la multiplicité de ces types qui y serait l'essentiel, mais la base d'où cette multiplicité pourrait jaillir. Le lyrisme, le dramatisme, la peinture, la musique et, d'autre part, l'idéalisme le naturalisme, etc., forment des espèces différentes d'art, et des capacités différentes d'artistes se rattachent à ces formes d'art et y trouvent leur réalisation. Pourquoi l'un est artiste lyrique et l'autre artiste dramatique ? Quelle est la spécificité de l'un et de l'autre ? cela s'éclaircit quand nous partons de la connaissance des arts en question. Celle-ci à son tour

est en rapport avec d'autres problèmes de l'art en général dont Utitz aborde l'étude dans le troisième chapitre de son second volume. Tous ces problèmes sont dans le rapport le plus étroit, quand on se place au centre de la science générale de l'art, quand on les envisage en partant de l'unité de cette science.

Dans le dernier chapitre de son grand ouvrage, Utitz s'occupe des problèmes de l'art en général. Il y envisage la valeur historique de l'œuvre d'art et sa valeur en soi ; à ces considérations, il joint son jugement sur la valeur de l'art en général. Le problème de l'éducation artistique y est examiné, de même que ceux de l'origine de l'art et du développement de l'art. Il essaie d'appliquer au développement de l'art la logique pure du développement et se voit amené à critiquer cette doctrine. Au problème de la périodicité des degrés du développement, il joint celui des styles, et il conclut son œuvre avec des considérations générales sur la stabilité de la base, sur laquelle s'appuie la science de l'art.

Le problème de la valeur d'art et de l'évolution de l'œuvre appartient aux problèmes les plus discutés. Bien entendu, il ne s'agit pas ici du fait indiscutable que l'œuvre d'art peut être évaluée de façons bien différentes par des individus différents, mais il s'agit de la constitution de la valeur réelle et objective de l'œuvre d'art. Là où il y a des valeurs la loi se présente sous l'aspect de norme. Toute réalisation d'une valeur exige nécessairement une certaine attitude correspondante, donc l'exécution d'une certaine norme. Mais,

à qui les normes s'adressent-elles? Sont-elles exigées du sujet contemplateur, ou de l'artiste ; ou ont-elles rapport à l'un et l'autre ?

La connaissance de la valeur de l'œuvre nous paraît donnée : l'œuvre a de valeur quand elle possède telles ou telles qualités. De là le contemplateur peut tirer certaines indications sur l'attitude qu'il doit prendre pour participer à ces valeurs. Mais il serait faux de tirer de cette valabilité théorique des prescriptions pour l'artiste, pour son travail créateur. Il faut se joindre à H. Cohen lorsqu'il dit : « Ce n'est pas la loi qui fait l'artiste génie, mais c'est la légitimité de l'artiste de laquelle surgit la loi... Cette légitimité se révèle dans le génie véritable, elle est systématique... Le génie c'est l'expression de la raison dans l'art, de la légitimité dans l'art. » (20)

Utzil remarque seulement que si le génie possède une légitimité systématique, il la possède, certes, de façon inconsciente, et qu'il n'y a pas de génie au sens abstrait du mot ; il y a l'homme génial qui est aussi sujet aux erreurs et à qui la connaissance des normes et de conditions d'art peut être utile. Il est naïf de croire que le génie ne doive jamais rien apprendre. Il est certain que ni l'esthétique, ni la science de l'art ne prétendent de donner des conseils à l'artiste, mais elles ont cependant des devoirs importants : 1° le devoir théorique : faire reconnaître le sens de l'art et de l'œuvre d'art, et 2° le devoir pratique : introduire l'homme à l'expérience « vraie », à l'expérience adé-

(20) HERMANN COHEN, *Ästhetik des reinen Gefühls*, Berlin, 1912, p. 71.

quate de l'art en général et de chaque œuvre en particulier. Cette activité théorique et pratique de l'esthétique peut être dans un rapport le plus étroit avec l'art et l'artiste. L'artiste y peut puiser parfois de nouvelles tendances et du courage pour la poursuite de son chemin nouveau.

Utitz distingue nettement la valeur historique d'une œuvre d'art de sa valeur réelle. La valeur historique de l'œuvre d'art est double : 1° c'est l'effet qu'elle produit dans le courant du développement de l'art et 2° c'est son apport de « nouveau » qui s'ajoute à ce qui y a été. Efficacité historique et valeur réelle sont deux significations qui sont loin d'être parallèles. Une œuvre, dont l'apport de nouveau est très considérable peut rester longtemps inconnue, et une œuvre plus conventionnelle peut, à cause de certaines circonstances, devenir très connue. La valeur de l'œuvre au sens historique est d'autant plus considérable que l'apport de *nouveau* est important. Utitz rappelle les distinctions introduites par R. Hamann (21) : 1° le concept de l'originalité peut être conçu dans le sens de l'invention de nouvelles images, et 2° dans le sens de la technique, de l'exécution dans des matières qui présentent des difficultés spéciales. Utitz s'y joint, en insistant davantage sur le côté qui concerne le contenu, mais à son avis le terme « nouveau » caractérise aussi bien le côté technique et le contenu. En envisageant l'œuvre d'art au point de vue historique, on l'évalue

(21) R. HAMANN, *Die Methode der Kunstgeschichte und die allgemeine Kunstwissenschaft*, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, IX.

ou on en juge en prenant en considération l'état de l'époque et les particularités topographiques auxquels l'œuvre se rattache, et qu'elle traduit. La prise en conscience du nouveau de l'œuvre amène nécessairement la conscience à la comparaison ; la notion du nouveau suppose la notion du connu. Mais nous diminuons la valeur d'une œuvre quand nous la comparons à une autre, supérieure à elle. Cela amène souvent à l'injustice.

Certainement que le « nouveau » dans la mesure où il apporte une évolution réelle et historique de l'art, est aussi une valeur réelle de l'œuvre ; c'est alors une nouvelle possibilité de l'art de se réaliser dans l'œuvre, et incontestablement c'est une valeur. Ainsi, le Christ de Mantegna, où est surmontée une grande difficulté de perspective, est une acquisition artistique réelle, tout en étant nouveauté historique. Cependant, en relevant exclusivement le côté historique de l'œuvre, nous nous détachons du point de vue artistique, car une œuvre sans avoir l'aspect de nouveauté, peut avoir une grande valeur artistique.

Il est surtout faux de dire que la valeur de l'œuvre d'art est tout particulièrement importante quand cette œuvre traduit l'esprit de son époque. De l'avis de Ullitz cet esprit de l'époque est traduit aussi bien, sinon mieux dans les photographies, dans les cinémas, etc. Il se traduit partout et dans tout, et si cet esprit de l'époque est bas (telle que la haine suscitée par la guerre), il ne s'exprime pas dans l'art ; de même que les propagandes d'idées différentes, les cris pour la fraternité et pour l'amour ne restent que tendance et

matière difforme. Il n'est pas du tout indispensable que l'esprit de l'époque trouve sa réalisation dans l'œuvre d'art. Et si cet esprit de l'époque pénètre dans l'art, il ne s'y traduit que par un de ses côtés (p. 297).

Plusieurs esthéticiens, entre autres J. Volkelt et E. Elster, ont posé des normes, dont le but est de déterminer la valeur réelle de l'œuvre d'art ; l'œuvre d'art « vaut », elle est « bonne » quand elle répond à ces normes. Utitz ne vérifie pas la valabilité de ces normes. Il n'a pas non plus l'intention d'esquisser — même si cela était possible — une table complète de normes. En principe, personne ne fera d'objection à une doctrine de valeurs artistiques, car une valeur de l'œuvre d'art ne peut pas être fixée et déterminée mathématiquement. Cela serait difficilement possible même si toutes les valeurs de l'œuvre appartenaient à une seule dimension de valeurs. Dans de telles conditions on pourrait essayer de grouper toutes les œuvres d'art sur la même ligne et d'indiquer leur position sur cette ligne. Il ne manque pas d'esthéticiens qui se contentent de ce procédé simple, et qui croient se tirer d'affaire avec leur unique point de vue des valeurs.

Cette croyance, dans les cas où elle cherche une justification et n'est pas simplement arbitraire, s'appuie soit sur la conviction que la valeur de l'œuvre d'art s'épuise dans sa spécificité esthétique, — point de vue que Utitz croit indiscutablement trop étroit — soit sur cette autre opinion qu'il a aussi refusé comme insoutenable, que la valeur de l'œuvre d'art consiste dans ce qu'elle est œuvre d'art. Toute diminution de valeur

provient ainsi de ce que l'œuvre en question, dans une direction quelconque, n'est pas suffisamment artistique, ou n'est pas artistique du tout.

Beaucoup de normes, que l'on conçoit comme des normes de valeurs, en réalité ne sont que des normes de l'être d'art. Si nous disons que l'œuvre d'art exprime « création en vue des sentiments », et si nous en déduisons la conclusion : un objet ne serait pas œuvre d'art, s'il ne réalisait pas une création en vue des sentiments, de la même façon qu'une figure ne serait pas triangle, si elle n'avait pas trois côtés et si la somme de ses angles ne constituait pas deux droits, — si nous raisonnons ainsi, nous ne vérifions aucunement la valeur de l'œuvre d'art, nous nous persuadons seulement que réellement l'objet en question est œuvre d'art. Car il ne peut pas être œuvre d'art sans posséder cette qualité là. Ce raisonnement n'a pas d'autre sens : il nous assure que nous avons vraiment à faire avec des faits artistiques. Il n'y est pas question d'évaluation d'art ; en dernière analyse, il ne s'agit que d'une nouvelle formule de la légitimité essentielle de l'art. Selon Ullitz, la doctrine artistique de valeurs est obscurcie dans sa totalité si l'on ne se rend pas compte de cet état de choses.

Néanmoins, en réalité, un grand nombre d'œuvres d'art sont loin de réaliser toutes les conditions exigées, et on ne peut pas cependant leur refuser le caractère d'art. En ce sens, il paraît approprié de parler de diminution de valeur. Sans aucun défaut l'œuvre d'art serait sans doute plus parfaite. Supposons qu'une œuvre change de plan d'existence (ce qui ar-

rive fort souvent), elle en perd certainement quelque chose, mais elle continue tout de même d'être œuvre d'art. Utitz admet donc lui-même que quelquefois des normes de l'être d'art peuvent être appelées à la vérification des valeurs de l'œuvre d'art. Cela serait inutile si toutes les œuvres étaient parfaites au point de vue artistique, il ne s'agirait alors que de déterminer les valeurs spéciales du contenu. Donc malgré quelques défauts nous considérons l'œuvre comme œuvre d'art, si elle agit tout de même de façon esthétique : ses imperfections sont dissimulées par ses valeurs positives.

L'unité dans la multiplicité est une des plus grandes conditions de l'œuvre d'art, c'est elle qui rend possible l'action de l'œuvre sur la vie des sentiments ; cependant, elle n'est pas norme de la valeur, elle est simplement condition préliminaire et indispensable de l'être artistique. On peut cependant se demander *comment* l'unité dans la multiplicité se réalise dans telle ou telle œuvre : quelle en est la valeur dans l'organisation individuelle d'une certaine œuvre (p. 302).

Même question à propos du symbole. L'œuvre d'art ne doit pas représenter des allégories mais des symboles. Mais le symbole n'est pas non plus norme de la valeur de l'œuvre ; en constatant qu'une œuvre est symbolique, nous ne disons pas autre chose que ceci : l'œuvre en question est réellement artistique. Le symbole peut être aussi bien plat et superficiel, que profond et sublime.

De là Utitz conclut que la valeur d'art est de nature très complexe ; la valeur totale de l'œuvre fait

supposer un grand nombre de valeurs à part. Mais Ullitz y insiste, il importe de ne pas oublier que l'art appartient à ces domaines spéciaux, où le tout présente autre chose que la somme de ses parties. C'est parce que les valeurs d'art sont analogues à celles d'une personnalité.

Dans cette recherche de la valeur nous ne partons pas de l'impression artistique : il serait naïf de dire que l'œuvre d'art est bonne parce qu'elle nous plaît; c'est une raison insuffisante. Selon Ullitz, il importe de reconnaître que la prise en conscience de la valeur d'une œuvre d'art et la simple impression qu'elle produit, sont des choses bien différentes. L'évaluation appartient à la science et à la connaissance, tandis que l'expérience esthétique immédiate ne lui appartient pas ; elle constitue tout au plus la matière que travaille l'évaluation.

Ullitz se joint à Goethe quant aux procédés d'évaluation et de critique artistique. En premier lieu, le critique a à se demander : qu'est-ce que l'artiste a voulu dire ? En second lieu : ce vouloir de l'artiste, a-t-il du prix ? Enfin, le critique doit voir si l'artiste a fait le vrai choix des moyens pour son but. Il va de soi que le « voulu » et le réalisé dans la représentation ne peuvent pas coïncider entièrement. Si seulement l'œuvre est mise en forme de façon qu'elle fait entrevoir des valeurs dans la représentation (dans le contenu) sa valeur totale en est augmentée. Ainsi, des valeurs différentes, éthiques, religieuses, nationales, sexuelles, etc., font leur entrée dans l'art. L'œuvre d'art croît en valeur quand elle révèle une conception profonde du

monde, et elle perd de cette valeur quand elle fait supposer que derrière elle se cache une conception superficielle du monde, étant donné que dans les deux cas il y a *l'être d'art*.

Utitz s'oppose au point de vue de l'esthétique pure qui envisage ces valeurs représentées comme anesthésiques ou même anartistiques. Selon lui ces valeurs ne tiennent pas à l'œuvre extérieurement, comme un objet qui serait mis sur une table et pourrait être enlevé, sans que la table en perde quelque chose, mais elles surgissent de la création elle-même en vue des sentiments. C'est grâce à ces valeurs, que la création a lieu et elle serait incompréhensible et insignifiante sans ces valeurs. Naturellement les valeurs éthiques même dans l'art doivent être jugées avec des normes éthiques, mais le jugement vraiment artistique ne commence que là, où l'on se demande, quel est leur caractère de représentation artistique, car simplement comme valeurs éthiques elles ne possèdent pas l'être artistique. Donc ces valeurs ne sont indifférentes ni à la création, ni à l'impression. Mais elles deviennent *valeurs d'art* grâce à l'aspect artistique qu'elles y prennent ; elles le deviennent autant et même davantage que l'élément technique, car celui-ci n'y est qu'en vue d'elles et n'est compréhensible que par elles.

Donc Utitz considère comme valeur propre de l'œuvre d'art la réalisation artistique de certaines valeurs spéciales qui s'y trouvent. A son avis, tous ceux qui ne considèrent comme des valeurs proprement artistiques que les traits de l'intuition sensible et des moments semblables font l'erreur formidable de confon-

dre la légitimité essentielle de l'art avec toutes les valeurs, qui peuvent être réalisées par lui ; ce sont des conditions de l'être d'art (*Kunstsein*) qu'ils prennent pour des valeurs d'art, et ils excluent de l'art toutes les valeurs artistiques qui y sont réellement possibles (p. 308).

Toutes les valeurs les plus différentes peuvent devenir valeurs artistiques, et là n'est pas nécessaire d'essayer une table complète de valeurs d'art. Un tel essai de mécanisation de l'art serait entièrement faux, car toute œuvre d'art représente un nouvel ensemble de valeurs, et c'est justement par son caractère individuel et unique que l'art se refuse à une classification précise et que l'œuvre d'art n'entre jamais dans un casier qu'on voudrait lui préparer d'avance.

Ayant analysé ainsi le problème de la valeur proprement artistique de l'œuvre d'art, Utitz passe aux considérations sur la valeur de l'art en général. Il réfute les interprétations différentes que l'on fait de l'art et de son essence. A la pensée de L. Tolstoï que « l'art est luxe », Utitz répond avec les paroles de K. Ettlinger (*Die Hydra*) : « L'art est luxe dans le même sens que les couleurs sont luxe pour l'aveugle et que la lumière l'est pour la taupe. » C'est là la seule réponse vraie, à son avis. Cette même pensée que l'art est luxe, est cachée au fond des raisonnements que l'on tient souvent : l'heure de l'art n'est pas encore sonnée ; il y a trop de misère au monde ; il y a des soucis plus urgents que ceux de l'art. Utitz y oppose des pensées plus mûries : si l'art est un des domaines supérieurs de la vie, place lui est due parmi eux ; il y a des dou-

leurs que l'art seul sait calmer ; les actions supérieures et les actes de l'esprit qui se révèlent dans l'art, ont des valeurs réelles qui sont indispensables à l'homme ; et la culture se réalise par le développement de toutes ces possibilités et non par l'accroissement des unes aux dépens des autres. Utitz critique aussi ce point de vue, que les valeurs d'art sont toujours jointes à d'autres influences souvent nuisibles et dangereuses. Platon lui-même compte parmi les ancêtres de ce point de vue. Mais ainsi toute valeur de culture peut devenir « dangereuse » quand on en abuse. Les dangers qu'on suppose, tels la recherche du plaisir, l'érotisme, l'amolissement ne deviennent vraiment redoutables que s'ils arrivent à une trop grande intensité, tandis qu'à un degré normal ils sont plutôt favorables, ils sont la marque de l'organisme sain et développé.

Que ce n'est pas la valeur esthétique qui fait tout le sens de l'art, — Utitz croit l'avoir suffisamment démontré dans son premier volume et il n'a plus rien à y ajouter. Il compte aussi sérieusement avec C. Fiedler et avec son point de vue que dans l'art et grâce à l'art nous acquérons une connaissance spécifique de la réalité, et que telle est la valeur propre de l'art.

En contemplant les choses nous en jouissons et nous en prenons connaissance. Cette conception a beaucoup d'adeptes, H. Bergson, K. Groos, Frischeisen-Köhler l'interprètent avec clarté. L'art est la protestation la plus résolue de la vie contre l'intellectualisme étroit. C'est l'art qui nous garantit une attitude contemplative envers le monde ; il rend justice d'une façon toute

spéciale aux phénomènes, il nous laisse apercevoir ce qu'il y a de profond dans l'univers.

Uitz respecte toutes ces réflexions, mais à son avis elles n'épuisent pas la valeur d'art. Dans le caractère sensible et concret de l'art s'exprime sa *façon d'être* (*Gegebenheitsweise*). Si c'est là sa valeur, la valeur de l'art consiste donc dans ce qu'il est l'art. Mais l'art ajoute ce caractère artistique à tous les contenus qu'il représente, et la valeur spéciale de l'art, selon Uitz, consiste dans ce que, grâce à cet être artistique, que des valeurs différentes, religieuses, nationales, etc., reçoivent quand elles pénètrent dans l'art, *ces valeurs se révèlent à la conscience des hommes*. Ainsi est pris en conscience non seulement le « comment » de l'art, mais aussi le contenu, le sujet représenté. Par le fait que l'art vise le sentiment, que l'impression esthétique devient événement intérieur — des valeurs peuvent se révéler à la conscience, des valeurs qui resteraient inaperçues sans cet être artistique qu'elles reçoivent dans l'art. C'est là, d'après Uitz, le centre de la signification de l'art en général, que la science seule de l'art **sait amener à la conscience**.

Ayant élaboré le problème de la valeur de l'art, Uitz s'adresse à celui de l'éducation par l'art. Il y trouve quatre méthodes ou procédés spécifiques. En **premier lieu, l'art sert d'illustration à quelque objet** extérieur à lui-même. Pour donner l'image concrète d'un souverain, par exemple, nous mettons sous les yeux des élèves un portrait, qui se trouve être un portrait artistique. Dans un tel cas, on ne considère pas du tout l'art comme l'art: il y est subordonné à

un but didactique, Utitz se demande s'il faut vraiment se servir des œuvres d'art pour un pareil but. Des esquisses purement schématiques qui n'ont pas de prétentions artistiques y seraient mieux appropriées. On croit y gagner en ce que les élèves sont ainsi habitués à l'art sans grand effort de leur part. Mais on leur imprime aussi la mauvaise habitude de considérer l'art justement à ce point de vue là. L'attitude purement artistique en est entravée, et il s'ensuit une attitude purement extérieure envers des œuvres d'art. Il importe au moins de rappeler toujours et d'insister sur ce que l'essence de l'art ne s'épuise aucunement par ce rôle secondaire et subordonné.

En second lieu on cherche à prêter forme artistique à l'éducation tout entière, et par cette forme qui agit aussi sur les sentiments on cherche à ôter à l'objet d'étude son caractère ennuyeux et pénible, et on s'efforce de le rendre intéressant et séduisant. Mais, ne vaut-il pas mieux, se demande Utitz, rendre intéressant l'objet par lui-même et non par sa représentation artistique ? Au lieu d'augmenter l'intérêt pour l'objet — on risque plutôt de le diminuer et de rejeter l'objet lui-même dans l'ombre, car l'attention est attirée sur la forme de la communication, aux procédés de la représentation. Quant à l'art, il n'y est pas pris non plus en lui-même, il n'est considéré que dans son action, et il devient ainsi décoratif. Le plus souvent, cette recherche de l'artistique ne reste qu'ambition irréalisée, inutile et gênante. Car les cas où des données positives revêtent une forme vraiment artistique sont si rares qu'il est impossible de les prendre pour la moyen-

ne et de compter avec eux. C'est justement ce genre d'éducation qui nous habitue à considérer l'art comme luxe, comme quelque chose d'agréable, dont on peut se passer sans peine.

Le troisième cas est celui où l'art sert d'intermédiaire à la communication de valeurs différentes, qui sont souvent étrangères à l'art, telles que les valeurs éthiques, nationales, religieuses, etc. ; aussi c'est grâce à l'art que nous prenons connaissance de la vie dans son ampleur et dans sa profondeur. Dans ce rôle, l'art n'est pas abaissé ; son contenu est augmenté par l'idée qu'il enferme. Il se fait une intensification réciproque de l'œuvre d'art et de l'idée. La signification de l'art en est augmentée, sans que l'artistique proprement dit en souffre (p. 329). Pour Utitz, c'est là la meilleure voie de l'éducation par l'art. Elle est complétée par la quatrième possibilité d'application pédagogique de l'art ; l'art n'est pas considéré comme un moyen de révélation de valeurs, mais il est pris dans sa valeur propre et indépendante. L'attitude artistique est enfin prise comme but direct d'éducation, comme devoir spécifique, et propre dans son genre. Ce point de vue est de rigueur, car sans lui, la pensée pourrait s'établir que l'art « sert » toujours à quelque chose « d'autre » et que c'est de cette « autre chose » qu'il tient sa valeur.

Sans s'occuper spécialement des procédés et des méthodes de l'éducation par l'art, Utitz met en garde contre les faux points de vue que l'on prend souvent. Tels sont ceux des historiens de l'art, qui croient augmenter l'expérience artistique de leurs élèves, quand

ils les chargent de lourdes connaissances sur l'histoire de l'art ; l'éminent historien de l'art, Joseph Strzygowsky, a très bien démontré les lourdes erreurs qui se cachent dans cette méthode. Non moins faux est le point de vue des formalistes, qui ne font que considérer l'art au point de vue technique ; ils ne connaissent même pas le contact réel avec l'art, l'expérience artistique proprement dite.

Utitz dit avec insistance qu'il importe de rapprocher l'art du peuple. De même que tout homme prend part à la religion, et profite des données de la science, il doit participer aussi à l'art. Seulement l'éducation artistique ne doit pas se faire brusquement, le peuple doit être élevé peu à peu aux formes supérieures et plus complexes de l'art.

Utitz s'occupe aussi du problème de la description des œuvres d'art. Dans les descriptions l'homme part de son impression subjective et personnelle, ce qui fait qu'à propos de la même œuvre on entend des critiques les plus différentes et les plus contradictoires. Habituellement dans les descriptions on compare, on rapproche une œuvre nouvelle d'une œuvre connue. Ce n'est bien que dans une certaine mesure ; on risque de plier trop l'œuvre en question à l'autre déjà connue.

Tous ces problèmes méthodologiques, le problème de l'éducation par l'art, celui de la description de l'œuvre, le problème de l'origine de l'art, etc., sont posés par Utitz comme des problèmes de la science générale de l'art. Cette science réalise et assure la collaboration fort utile et fort importante de l'esthétique, de l'histoire de l'art et de la philosophie de l'art.

C'est surtout du problème de l'origine de l'art que l'esthétique à elle seule ne saurait jamais se tirer. Utitz adopte ici l'idée de E. Grosse, et de E. Meumann (22), que dans son origine et dans son développement l'art est influencé et conduit par des intérêts non esthétiques. Ces auteurs pensent, de même que Utitz, qu'il est faux de ne poursuivre dans l'art que sa cristallisation en faits esthétiques, et d'y voir la perfection de l'art ; car, le moment esthétique peut être intense dans des faits d'art très primitifs, et il peut être secondaire dans des œuvres d'art plus récentes et plus complexes.

Quelle est la source de l'art ? On veut la voir parfois dans le « plaisir de la forme sensible ». De l'avis de Utitz, de cette source ne peut sortir l'œuvre d'art. On ne peut pas non plus juger de l'origine de l'art, en partant de l'essence de l'art : une telle déduction serait fausse. En partant de l'essence de l'art, nous ne pourrions jamais expliquer l'art primitif, et l'homme primitif qui a été l'auteur de ces formes. Mais il ne s'ensuit pas que dans les considérations sur l'art, il serait permis de négliger l'essence de l'art, comme le croit A. Vierkandt. Pour juger si un dessin ancien est de l'art ou non, il importe de connaître l'essence de l'art. Utitz cite les « Anfänge der Musik » de Carl Stumpf, comme un modèle d'étude sérieuse sur les débuts de l'art. Stumpf voit le spécifique de la musique, qui la distingue du récitatif, parler chantant, dans ce

(22) E. GROSSE. *Les débuts de l'art*. Trad. franç. Alcan, 1902.
E. MEUMANN. *Einführung in die Aesthetik der Gegenwart*,
ch. 7.

qu'elle a des degrés fixes, tandis que le parler a des hauteurs incertaines et indéfinies. « Ce qui distingue la musique du langage, ne peut pas être dérivé du langage ». C'est son domaine indépendant et spécifique. Stumpf pense avec Bücher que l'art est dérivé de la pratique de la vie. Utitz l'admet. Mais il insiste encore sur une affection qui s'y joint : la curiosité est le mobile qui pousse l'homme à l'improvisation artistique. La curiosité, la tendance à jouer, la joie à l'expérimentation, tous ces motifs, propres à la nature supérieure de l'homme, et aussi l'accidentel, qui apporte **des surprises et donne des indications, ont leur efficacité** dans l'origine de l'art. Le problème de l'origine de l'art est à étudier dans sa nature propre, séparément des autres problèmes connexes. Pour Utitz, il est par exemple impossible de mettre en parallèle l'art primitif et l'art de l'enfant.

Utitz prête une attention toute spéciale au problème du développement de l'art. Dans quel sens peut-on parler du développement dans le domaine de l'art ? Il ne s'agit, certes, pas ici de perfectionnement, tel qu'on l'entend quand il est question du développement des chemins de fer, par exemple. L'art atteint sa perfection partout où il y a création qui agit sur les sentiments ; et cette perfection doit s'entendre des conditions intrinsèques, des particularités nécessaires de l'œuvre d'art elle-même. Il ne manque rien à l'œuvre d'art ; elle ne peut pas être « corrigée » ; corrigée, elle deviendrait du même coup une autre œuvre d'art et non la même dans une édition complétée (p. 367).

Comme les œuvres d'art ne sont pas quelque chose

de purement technique, comme la technique à elle seule ne saurait jamais constituer le caractère d'art de l'œuvre, et comme on ne peut juger de la technique qu'en rapport avec tout le problème de la création, le progrès de la technique ne coïncide pas avec celui de l'activité artistique. C'est ce qu'a reconnu aujourd'hui avec netteté la science de l'art. Uitz apporte le témoignage de Mme Hedwig Fechheimer, en faveur de sa conception du développement de l'art. Dans son beau livre « Die Plastik der Aegyptier » elle s'exprime très clairement : « Il n'y a rien de plus arbitraire et de plus faux que la méthode qui envisage une œuvre d'art comme un antécédent, un précurseur d'une autre. L'art présente un ensemble d'aboutissements, qui ne doivent pas être compris par comparaison, mais en eux-mêmes. L'opinion que l'art s'est développé pendant cinq mille ans est entièrement trompeuse. Il n'y a pas de développement et de degrés de l'artistique ; il n'y a que des *formes de l'artistique*, qui diffèrent les unes des autres et c'est justement à cause de cela qu'à travers les siècles et malgré toutes les différences de styles des chefs-d'œuvre s'entendent, ils révèlent une parenté fraternelle : c'est parce que leur valeur n'est pas simplement fonction du processus de l'évolution. »

Uitz appuie encore ce point de vue, qui est tout à fait le sien, sur la pensée de K. Scheffler. (23) Scheffler dit qu'il est faux de critiquer la manière d'un artiste, on ne peut que la constater, car elle ne dépend pas de la volonté. On compare les styles d'art aussi

(23) KARL SCHEFFLER. *Der Geist der Gotik*. Leipzig 1917.

peu qu'on compare le sapin et le hêtre. Le style d'un peuple est l'empreinte de sa particularité, celle de tout son esprit, il est tel qu'il est, et il doit être accepté comme destin. Mais ce n'est pas le style d'une certaine époque qui est créateur en lui-même. Le style peut être conçu comme une fixité typique des formes; il constitue l'unité de la création dans la multiplicité des différenciations individuelles; mais il s'agit ici d'une unité, qui est déterminé par des conditions temporelles et spatiales. Les aspects différents des styles sont tout autre chose que les aspects différents que l'art prend dans la liberté individuelle de la création. Ces derniers sont, en principe, en dehors du temps et du lieu; on les trouve en envisageant les arts au point de vue de la matière, du plan d'existence, des modes de la représentation, etc. Le style conçu au sens historique peut empêcher des erreurs, mais il ne peut pas produire des œuvres. Les qualités de l'œuvre d'art sont dans leur essence indépendantes du style; elles ne commencent qu'au-delà des formes du style. En ce sens, est significatif le fait déjà constaté, que les grandes œuvres de tous les temps et de tous les pays ont des points de contact, des parentés surprenantes : Homère se rapproche de l'auteur des *Nibelungen*, Sophocle est plus près de Shakespeare que Schiller, etc. A travers les siècles l'esprit d'entente unit les grands penseurs et les grands investigateurs. Ce n'est pas que le style soit sans importance; il est le climat des formes, parmi lesquelles l'artiste a grandi; mais l'appartenance d'une œuvre à tel ou tel style n'est pas le critère de la valeur ou de la non-valeur de l'œuvre. Utitz, en

se joignant à Schefler, et en s'opposant définitivement à H. Taine, met l'évaluation positive de l'œuvre (évaluation de l'œuvre en elle-même) bien au-dessus de son évaluation historique. Les concepts du style sont donc orientés surtout par le courant historique de l'art. C'est ce courant qu'ils traduisent et c'est à lui qu'ils doivent être rapportés. Utitz dit, comme R. Hamann, que, pour l'art proprement dit, le style de l'époque est un « principe subordonné » (24). Il rappelle aussi l'expression de Wölflin que « l'humain qui lie est plus fort que le national qui sépare » (25).

Pour poser scientifiquement le problème du développement de l'art, Utitz se demande si l'on peut y appliquer le principe de la logique pure du développement. Il cherche à savoir si nous saisissons les rapports intérieurs du devenir de l'art conformément à une certaine logique artistique. Le passage de la renaissance au baroque, par exemple, doit-il être compris d'une façon immanente, comme nécessaire? Selon le principe de la logique pure du développement de Hegel, toute l'humanité fait son chemin sur une base de causalité fixe, jouissant d'une pleine liberté du mouvement dans les limites indiquées; et la nature a pris soin que le mouvement prenne une direction, une seule, et non la direction inverse. Ainsi, on admet que l'enchaînement des systèmes philosophiques suit l'ordre de l'enchaînement des interprétations conceptuelles de l'idée. Mais si nous nous demandons si le développement de l'art est purement logique à son tour;

(24) R. HAMANN. *Die methode der Kunstgeschichte*, p. 113.

(25) WÖLFLIN. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 250.

si c'est un développement nécessaire de l'effet contenu dans la cause, — nous y répondons par la négative. Des facteurs innombrables, individuels et évolutionnistes dirigent le mouvement de l'art, fixent les problèmes et indiquent la direction de leur résolution. Dans quelle mesure y trouvons-nous légitimité? Quels sont les facteurs généraux du développement de l'art? On ne trouvera des réponses approximatives à ces problèmes que si l'on part d'une connaissance profonde de l'esprit humain et de l'histoire général de l'esprit. Quant à la logique pure du développement — de l'avis de Utitz — elle ne doit pas être appliquée en toute rigueur aux phénomènes de l'esprit; l'histoire de la philosophie non plus ne doit pas être construite conceptuellement.

On n'a jamais atteint l'objectivité dans les essais de fixation des facteurs spéciaux du développement de l'art. Les sympathies subjectives y jouent un rôle trop important. L'argumentation de Wundt et de Wölfflin, que les formes réalisées dans l'art deviennent ennuyeuses parce qu'on s'y habitue trop, et que c'est là le mobile qui pousse l'art à se développer, cette argumentation paraît tout à fait insuffisante à Utitz. C'est justement la génération la plus avancée en âge, et qui devrait s'ennuyer le plus des vieilles formes, qui s'y tient le plus solidement et qui s'oppose à toute innovation.

Selon Utitz, la science de l'art évitera maintes erreurs si elle s'attache à la pensée profonde de Hegel, qui s'exprime à propos de la philosophie : « il ne s'agit pas de faire dériver la philosophie de la politique, de

l'art, du droit, etc., ou inversement, poser la philosophie comme la cause de ces autres disciplines; mais il importe de se rendre compte que toutes ces manifestations diverses de l'esprit ont la même racine — l'esprit de l'époque; ce sont des aspects différents du même fait, il n'y a rien de complètement hétérogène ». C'est justement cet esprit de l'époque, dit Ullitz, qui explique le fait que des formes, qui nous paraissent grotesques et laides aujourd'hui, pouvaient sembler naturelles et agréables dans une époque plus éloignée. (P. 390)

C'est l'esprit de l'époque qui constitue le style de l'époque en question; ainsi le problème du développement de l'art tient entièrement aux problèmes historiques de l'art, surtout à celui du style.

C'est encore les facteurs topographiques qu'il faut prendre en considération; tels sont : le climat, les particularités du sol, les qualités de la matière qu'on y trouve, etc. Sans exagérer leur importance, comme il arrive quand on est sous l'influence du courant matérialiste, il faut leur attribuer un certain rôle. Ils participent nécessairement à la constitution du style de l'œuvre. Suivant la direction de l'intérêt de l'investigation, on insiste tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre de ces facteurs.

Mais c'est surtout quand il s'agit du rôle de l'individualité dans l'art, que les opinions diffèrent. Suivant Hegel, le génie n'est que l'incorporation de l'essence d'un peuple, et ce ne sont pas les grandes individualités qui font l'histoire, ce sont les peuples eux-mêmes, le génie de la race. Les grandes individualités dans

L'art ne font que réaliser la légitimité de l'art, et, si paradoxal que ce soit, on peut dire que, plus la personnalité est grande, plus elle est impersonnelle dans l'exécution de ses devoirs.

Utitz conçoit la théorie de Hegel comme un déterminisme qui insiste trop sur la part, dans le génie, de la race, du climat, de la culture nationale, etc. Th. Carlyle dit juste le contraire; pour lui, l'histoire est celle des grands hommes. Utitz adopte l'opinion moyenne. Pour lui, les deux affirmations sont fausses dans la mesure où elles exagèrent. Sans nier le rôle des données historiques et géographiques, et en se joignant en ceci à R. Hamann, Utitz insiste beaucoup sur le rôle de l'individualité, sur la détermination particulière de l'œuvre et sur son caractère unique. Il dit avec H. Rickert que « la valeur réelle d'un objet considéré dans son ensemble, la valeur qui l'érige en fait de culture, ne repose pas sur ce que lui est commun avec les autres faits semblables, mais précisément sur ce qui l'en distingue » (26).

Utitz se demande encore s'il est possible de constituer au moins une périodicité des époques du développement de l'art. Beaucoup d'auteurs soutiennent le fait qu'un certain mouvement rythmique a lieu dans le processus de ce développement. Tels sont Wölfflin, Lamprecht, Hamann; ce dernier surtout met à la base de son étude (*Die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts*) un certain rythme de développement. De même que K. Scheffler dans son « *Geist der Gotik* » et

(26) H. RICKERT. *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Tübingen, 1915, p. 88.

Cohn-Wiehner dans son « *Entwicklungsgeschichte der Stile* ». W. Haerschelmann va bien plus loin : il pose des stades réguliers du développement des ornements, valables pour tous les peuples; et H. Ebbinghaus accepte un rythme de développement, constitué par ces trois degrés : naturalisme, idéalisme et réalisme. De semblables idées concernant l'archéologie classique, sont exprimées par Arnold v. Salis et F. Winter. Pour Utitz, il s'agit avant tout de ne pas exagérer cette méthode, car toute exagération nous mènerait à un point de vue matérialiste, qui néglige l'apport, toujours nouveau, de l'individualité et n'accentue que le ressemblant, qui se répète. Si l'on se sert du général, ce ne doit être que pour se rapprocher de l'individuel. Si, dans le rococo moderne par exemple, on peut constater des tendances pareilles ou analogues au rococo historique, il reste néanmoins sûr qu'il n'est pas tout à fait le même, et la comparaison ne devrait servir qu'à l'explication du nouveau et du spécifique. Il est dans la nature de l'homme de chercher partout l'analogie, et de faire des conclusions sur son siècle, en partant des données qu'on possède sur les autres siècles. Et, réellement, on peut accepter que des circonstances analogues créent en des hommes qui ont des parentés intérieures, des activités très ressemblantes. Mais il est invraisemblables que ces activités concourent entièrement. L'énorme complexité des conditions du développement des formes d'art rend impossible une détermination certaine de ce mouvement. Et de quelle périodicité s'agit-il? Est-ce d'une périodicité du facteur individuel? est-ce celle du facteur national, ou

celle du facteur de culture général, ou enfin, celle d'un facteur immanent? Il faut renoncer à la tendance à expliquer tout, en introduisant une seule périodicité quelconque. Quand on prend en considération cette multiplicité des périodicités, le retour complet du même, la répétition du déjà vu devient impossible.

Utitz termine son œuvre par des considérations générales sur le problème de la science de l'art. La table des matières que traite et traitera la science générale de l'art n'est pas close. De nouveaux problèmes peuvent s'y ajouter, sans qu'il y ait nécessité de modifier la base déjà constituée de la science.

Utitz pose comme tout à fait évidente la nécessité d'une science générale de l'art. De tous les côtés on frappe à la porte de l'esthétique et on cherche à l'enrichir par des problèmes nouveaux. Mais les limites de son domaine ne résistent pas à la pression de toutes ces matières que l'on s'efforce d'y faire entrer. Quel effort exaspéré fait l'esthétique qui cherche à embrasser tous les problèmes de l'art, Utitz le voit surtout dans l'Introduction à l'esthétique de Charles Lalo. Utitz croit inutiles les méfiances que certains esthéticiens ont pour la science de l'art. Ainsi, J. Volkelt, par exemple, reste fermé à la science de l'art. A son avis, l'esthétique comme science pourrait bien elle-même se charger de tous ces problèmes que lui prend la science de l'art ; Volkelt pense que les mêmes limitations que la science de l'art apporte à l'esthéticien, elle les apporte aussi au sociologue, au psychologue, au pédagogue. Pour Utitz, Volkelt lutte ici contre des moulins à vent ; la science de l'art n'a pas de telles prétentions, elle

n'empêche aucune discipline d'envisager l'art à un point de vue quelconque; mais Utitz croit l'art en plein droit d'avoir une science à lui, qui l'envisagerait à son point de vue d'art proprement dit. Utitz apporte le témoignage de plusieurs esthéticiens qui, tout en restant fidèles à l'esthétique, acceptent la science de l'art. Ainsi O. Külpe, qui étend l'esthétique sur tout le domaine de l'art, accepte la science de l'art comme étude plus vaste. Frischeisen-Köhler et J. Cohn considèrent les œuvres de l'art pur, qui réalisent le beau supérieur, comme exceptionnelles et rares, comme le point culminant qui n'est pas toujours atteint. Plus le contenu d'une œuvre est intense et complexe, plus l'impression qu'elle produit s'éloigne du type esthétique pur de l'impression. J. Cohn (*Der Sinn der gegenwärtigen Kultur*) dit qu'un point de vue simplement artistique vis-à-vis de Faust, nous paraît artificiel. Utitz y remplace le mot « artistique » par le mot « esthétique », insistant ainsi sur sa conviction qu'une attitude esthétique ne saurait se rendre maîtresse d'une œuvre d'art de haute valeur.

Pour conclure son œuvre, Utitz la présente comme étant à tout le moins une base solide sur laquelle pourra être édifié un système de la science générale de l'art.

ESSAI DE CRITIQUE

La science de l'art, telle que nous la voyons posée par C. Fiedler, H. Spitzer, M. Dessoir et développée dans l'œuvre de Utitz, a eu son initiateur en la personne d'un

esthéticien français du commencement du 18^e siècle, l'abbé Dubos. L'œuvre de Dubos (27) présente un essai de science de l'art. Son action contre le rationalisme, son idée audacieuse pour l'époque que le sentiment est le juge suprême en matière artistique, son introduction des valeurs différentes dans l'art, et surtout sa façon d'envisager les passions comme un contenu très important de l'art, l'éloignent du point de vue de l'esthétique pure et le rapprochent de celui de la science de l'art. L'apport de l'abbé Dubos à la science de l'art a déjà été remarqué par plusieurs esthéticiens allemands et suisses (28), et Utitz lui-même, dans la deuxième partie de ses « Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten », s'appuie sur l'abbé Dubos, de même que, dans la première partie, il s'appuie sur Aristote.

L'œuvre d'E. Utitz a, certes des valeurs très positives quant au contenu, qui introduit des points de vue nouveaux, et des distinctions précises et importantes et, quant à la méthode, qui est si fortement disciplinée. Mais nous croyons cependant qu'on peut y relever certains désaccords et certaines contradictions, qui rendent incertaines et plutôt chancelantes les raisons qui

(27) L'abbé DUBOS. *Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique* 1719.

(28) PAUL PETEUX. « J. B. Dubos ; contribution à l'étude des doctrines esthétiques en France ». Thèse de l'Université de Berne, 1902.

LOMBARD. L'abbé DUBOS, *un initiateur de la pensée moderne*. Thèse de l'Université de Paris, 1913.

ENGEL TEUBER. *Die Kunstphilosophie des Abbé Dubos. Zeitschrift f. Aesthetik u. allgemeine Kunstwissenschaft*. v. XVII, 4, 1923.

Voir la bibliographie sur DUBOS dans la thèse de LOMBARD, p. 553.

servent de soutien à la thèse principale de l'œuvre — la disproportion entre l'art et l'esthétique et la nécessité d'une science spéciale, de la science générale de l'art.

§ I. En premier lieu, ce qui amène les adeptes de la science de l'art et, dans notre cas, E. Utitz à considérer la notion de l'esthétique comme insuffisante à la notion de l'art, c'est leur *conception trop étroite et imparfaite de l'esthétique*. Pour rendre évidente la nécessité d'une discipline, qui saurait mieux que l'esthétique répondre à tous les besoins de l'art, pour rendre évidente la nécessité de la science générale de l'art, ils réduisent le rôle de l'élément esthétique dans l'acte artistique, et le rôle de l'esthétique comme science à bien peu de chose. Ainsi, en parlant des possibilités multiples qu'enferme une œuvre d'art, et de la complexité extraordinaire de motifs et d'effets qu'elle contient, Max Dessoir en conclut que l'esthétique ne saurait jamais se rendre maîtresse de tous ces contenus complexes de l'art, puisque « le calme esthétique n'est pas tout », et Utitz s'y joint entièrement. Les adeptes de la science de l'art interprètent donc l'acte esthétique comme un état d'âme nécessairement calme et souvent passif. Ils négligent par conséquent ce caractère d'*intensité* qui appartient nécessairement à l'acte esthétique, et qu'a si bien mis en relief R. Hamann, ce fait que l'attitude esthétique est souvent attitude « *einfühlend* », donc expérience intérieure d'émotions qui peut être forte et intégrale.

En outre, Utitz accepte la pensée de W. Worringer que l'esthétique ne vise que le *beau*, que l'attitude n'est réellement esthétique que vis-à-vis des faits qu'on peut

appeler beaux: c'est là l'attitude esthétique par excellence. L'art, qui ne voudrait être qu'esthétique, se trouverait donc bien limité. Telle est la tendance d'Aristote; pour lui, l'art ne traduit que le beau.

Utitz accepte cependant maintes fois que l'esthétique n'est pas un certain contenu tel ou tel, mais que c'est *l'attitude* qui peut être esthétique envers des contenus simples ou complexes, laids ou beaux, envers n'importe quels contenus; une machine, par exemple, peut être perçue esthétiquement. Mais en dernière analyse, Utitz de même que Frischeisen-Köhler et J. Cohn ne considèrent comme purement esthétiques que les œuvres « d'art pur » qui réalisent le beau; elles sont rares et exceptionnelles.

De même que Utitz se laisse prendre par cette pensée, aussi traditionnnnelle que stérile, que le moment esthétique ne se réalise que par le beau, il accepte inversement que « le beau n'est possible que par l'intermédiaire de l'esthétique » (I vol. p. 120, 129). Il ne voit pas que, de même que le domaine de l'esthétique dépasse celui du beau, de même le domaine du beau s'étend bien loin en dehors du domaine de l'esthétique : certaines expériences du beau, soit la vue d'une belle femme ou d'un bel homme, soit simplement l'évaluation d'un bel objet peut avoir un caractère tout autre que le caractère esthétique.

Ainsi, nous voyons que la notion de l'esthétique est prise dans un sens statique et étroit. Le point de vue des esthéticiens modernes tels que Lipps, Volkelt, Christiansen, Hamann et beaucoup d'autres, pour lesquels la notion de l'esthétique est beaucoup plus large que

celle du beau réalisé dans l'art, y est entièrement négligé. D'après le point de vue profond de ces auteurs, l'attitude esthétique n'est pas simple jouissance; c'est une expérience intérieure profonde, qui conduit la conscience à la connaissance des valeurs humaines supérieures, qui augmente le sentiment de dignité, qui conduit l'homme à l'existence intense et libre, qui le mène à la réalisation de son moi fondamental, à la réalisation de son essence. (Lipps, Christiansen). C'est une attitude *sui generis*, qui se rencontre dans la vie, mais qui regoit sa réalisation toute spéciale dans l'art.

Donc, la notion de l'esthétique des adeptes de la science de l'art est consciemment restreinte, formellement réduite à peu de chose. Ainsi, l'importance de l'esthétique et de son domaine étant diminuée, la nécessité d'une science spéciale de l'art se présente comme tout à fait indispensable.

§ 2. Suivant son idée, celle d'établir l'indépendance de l'art vis-à-vis de l'élément esthétique, Uitz fait un effort pour démontrer que l'esthétique se réalise d'une façon plus parfaite dans les attitudes envers la nature que dans celles envers l'art. La nature, c'est là le domaine de l'esthétique, bien plus que l'art. La liberté du sujet est, à son avis, plus grande en face de la nature qu'en face de l'œuvre d'art, où la prise en conscience du donné l'enchaîne et le détermine.

Nous acceptons volontiers qu'une attitude esthétique pure et intense est possible en face de la nature, comme elle est possible en face de la vie tout entière. Mais nous croyons que cette attitude esthétique, qui est possible, mais rarement réelle, vis-à-vis de la nature, est

plus appropriée, plus fréquente et plus réelle vis-à-vis des faits de l'art.

Utitz admet cependant que des œuvres d'art supérieures, des chefs-d'œuvre tels que la Joconde par exemple, laissent, de même que la nature, la liberté du sujet intacte. Si l'œuvre d'art est parfaite, c'est-à-dire inépuisable, l'attitude envers elle peut être esthétique au plus haut degré possible. Utitz laisse ici de côté ce qu'il soutient ailleurs (1^{er} vol. p. 249) qu'une œuvre d'art est inépuisable ou n'est pas œuvre d'art, qu'elle a cette multiplicité d'aspects, cet être vivant et mobile, qui agit sur les consciences tantôt par un, tantôt par un autre de ses côtés innombrables. Quelle que soit la force des liens qui rattachent le sujet à l'œuvre, quelles que soient l'intensité et la complexité de la prise en conscience de l'actuellement donné dans l'œuvre, le caractère et les qualités de l'expérience subie par le sujet, ne dépendent que de lui-même. l'expérience esthétique est entièrement libre.

Utitz voit lui-même que son point de vue n'est pas bien solide. Dans le chapitre VI (vol. I), cherchant à s'entendre avec Volkelt, il accepte comme ce dernier que les attitudes esthétiques sont facilitées et multipliées grâce à l'art. La vie dominée par les intérêts pratiques arrête et détruit le mouvement esthétique dans ses premières impulsions, tandis que l'art lui donne l'abri. L'art est donc bien le domaine de la vie esthétique. Utitz abandonne donc lui-même un argument qu'il a voulu employer pour soutenir sa thèse de l'indépendance de l'art vis-à-vis de l'élément esthétique.

§ 3. En ce qui concerne la question de l'importance

de l'élément esthétique dans l'art, il y a des hésitations et des contradictions tout le long de l'œuvre de Ullitz. Au début, il se pose le problème, dont la solution sera l'affaire principale de la science de l'art : l'élément esthétique est-il d'importance capitale dans l'art, ou l'art peut-il s'en passer? Il penche lui-même par endroits à ne pas croire que le purement artistique dans l'art soit l'élément esthétique. (réponse à E. Everth par exemple). Mais il en parle tout autrement ailleurs : « Toutes les œuvres d'art qui ne visent pas en première ligne l'effet esthétique n'appartiennent à l'art que dans la mesure où elles sont esthétiques... Un monument n'est pas œuvre d'art parce qu'il sert au souvenir d'un homme célèbre, mais parce qu'indépendamment de cela il a une valeur esthétique... Bref, l'œuvre peut servir à un but, n'importe lequel, elle ne devient vraiment œuvre d'art que par sa valeur esthétique ». (vol. I, p. 234, 235). Il y ajoute tout de suite qu'aussi les autres valeurs et les autres actions que l'art produit peuvent avoir de l'intérêt pour la science de l'art. Mais l'importance indiscutable de l'élément esthétique, une importance *sine qua non* est posée par là très clairement. C'est ainsi qu'il se contredit tout à fait (quoique Ullitz ne s'inquiète guère de cette contradiction), lorsqu'il dit que « l'esthétique comme discipline spéciale n'aura pas à juger, à dire : « l'œuvre d'art ne vaut pas » ; elle aura simplement à dire ; « l'œuvre d'art n'est pas satisfaisante au sens esthétique ». (P. 292) Si vraiment « l'œuvre d'art ne devient œuvre d'art que par sa valeur esthétique » comme Ullitz le dit lui-même (p. 235) il est logique qu'elle perde son degré d'art, en abandonnant réel-

lement cette valeur. Bref, Utitz oscille constamment entre ces deux points de vue : tantôt il considère l'élément esthétique comme une des possibilités de l'art tout à côté de l'élément éthique, national, religieux, tantôt il dit clairement que l'élément esthétique est essentiellement lié à l'art.

Quel que soit son effort pour ajouter de l'importance à tous les contenus différents et multiples de l'art, et diminuer par là l'importance de l'élément esthétique, il échoue parce que : 1° l'élément esthétique n'est pas seulement un contenu possible de l'art, mais c'est avant tout un *caractère d'attitude*, qui a lieu partout dans l'art, quel que soit le sujet représenté ; et 2° Utitz apporte lui-même suffisamment de preuves contre cet effort : son bon sens lui dicte souvent de reconnaître l'importance de ce caractère spécifique, quelles que soient ses tendances de la science et de l'art. A sa question, si l'élément esthétique appartient à l'art nécessairement? il répond par l'affirmative « car l'attitude vis-à-vis de l'art est perceptive et contemplative » ; mais il s'empresse d'ajouter que cela ne veut pas dire que le caractère esthétique épuise tout le contenu réel et complexe de l'art. Personne ne contestera que l'élément purement esthétique n'épuise pas tout l'art, car cet élément est l'essentiel et l'essentiel n'est jamais le tout. Mais Utitz ne persévère pas dans cet état d'esprit : ayant remonté la pente qui le mène à la conception de l'élément esthétique comme principe auquel les autres éléments sont subordonnés, son souci de défendre les intérêts de la science de l'art, le fait redescendre cette pente et constater que, dans l'art, il y a simple coordi-

nation des éléments esthétiques, techniques, éthiques, etc. En ce sens, on peut se joindre à M. Ch. Lalo, qui dit dans sa courte critique sur l'esthétique allemande contemporaine (29) que l'œuvre d'Ullitz apporte une confusion dans l'état déjà suffisamment compliqué et délicat de ces questions.

En parlant de son point de vue de la science de l'art, Ullitz ne veut pas reconnaître ouvertement que, dans l'art, tout est soumis au moment esthétique. Des attitudes esthétiques sont certes possibles partout dans la vie, envers des faits quelconques. Mais si dans la vie ces attitudes sont, pour ainsi dire, facultatives, si la vie ne les exige pas de nous, (et elles y sont même souvent inutiles et dangereuses), l'art est ce domaine qui les exige indiscutablement. Quel que soit l'intérêt anesthétique que nous puissions prendre à l'art, c'est à condition de l'attitude esthétique que toutes les valeurs différentes introduites dans l'œuvre peuvent vraiment atteindre notre conscience. Bref, l'attitude réellement artistique envers l'œuvre d'art est possible à condition qu'elle soit esthétique, c'est-à-dire à condition qu'elle porte ce caractère fin en soi, ce caractère de contemplation spontanée et immédiate, ce caractère de l'infusion du sujet dans l'œuvre d'art. Donc la parenté de l'esthétique et de l'art est de la plus haute importance. C'est l'esthétique comme discipline spéciale, qui étudie les facteurs les plus importants de l'art et la science générale de l'art se charge du reste; elle envisage à des points de vue différents les valeurs différentes, représentées dans

(29) CH. LALO. *L'esthétique allemande contemporaine*. *Journal de psychologie normale et pathologique*, 1923, V.

l'art. Etudiant tout dans l'art, sauf le problème esthétique, la science de l'art ne touche pas à l'essentiel, au proprement artistique dans l'art, c'est l'esthétique proprement dite qui s'en charge. Mais qu'est-ce qu'une science qui étudie un objet sans toucher au problème central et principal de cet objet? Ainsi réduite à l'analyse du secondaire, la science de l'art perd toute sa raison d'être comme science indépendante de l'esthétique; elle doit exister subordonnée à l'esthétique, comme partie de l'esthétique, science principale de l'art.

§ 4. L'œuvre de Utitz, étant une critique de l'importance de l'attitude esthétique dans l'art en général, est aussi une critique de l'importance et de la valeur des théories spéciales, qui ne sont que des interprétations de l'attitude esthétique, telles que la théorie de l'Einfühlung. Il dit comme tous les critiques de cette théorie que la notion de l'Einfühlung est trop indéterminée, trop illimitée, qu'on y rattache trop d'éléments différents: ainsi, tantôt c'est le prêt de l'âme du sujet à l'objet, tantôt c'est la joie que l'on éprouve à l'acte esthétique. À notre avis, Utitz n'y réalise pas la synthèse nécessaire, il ne prend pas en considération que le prêt de l'âme et la joie sont des moments de l'attitude esthétique, qui se succèdent et se conditionnent. Ainsi la joie est le résultat de l'acquisition que l'âme fait dans l'expérience esthétique, le résultat de la prise en conscience de la valeur quelconque, ou simplement de la valeur humaine, qu'est la création dans l'homme; et une telle acquisition n'est possible qu'à la condition de cette infusion complète de l'âme dans le fait

d'art. Une notion comme celle de l'Einfühlung ne peut pas avoir le caractère précis et déterminé d'un simple concept logique; elle ne peut pas être fixée et arrêtée, immobilisée pour ainsi dire, elle reste mouvante, car elle cherche à traduire des états d'âme bien vivants, elle cherche à interpréter la réalité psychique elle-même.

Nous n'analyserons pas les autres objections qu'Utz adresse à la théorie de l'Einfühlung; elles sont celles de tous les adversaires de cette théorie et nous y avons répondu dans notre introduction.

§ 5. Utz s'oppose radicalement à toutes les formes de l'intellectualisme dans l'esthétique. Boileau, Hegel ou Fiedler, à son avis, tous ces penseurs ont trop exigé de l'art de révéler la vérité. Ce caractère de « l'intuition concrète » qui est propre à l'acte esthétique n'est pas du tout le but suprême et le fait principal de cet acte. En insistant sur ce caractère, on introduit inévitablement l'art dans le domaine de la science, qui n'est pas du tout le sien. Pour Utz, le trait principal de tout commerce avec l'art, c'est son caractère de l'expérience émotionnelle, et non celui de connaissance : « Tous les courants de la connaissance concrète se jettent dans celui de la jouissance » (p. 149, v. 2) et jouissance veut dire sentiment. C'est un des grands mérites d'Utz que d'avoir insisté sur ce fait que l'attitude envers l'art n'est réelle et complète que là où elle attend les sentiments, que là où elle devient véritablement expérience émotionnelle; car c'est réellement l'activité des sentiments qui ajoute à une impression le caractère de l'expérience intérieure, qui la fait événement intérieur, au-

quel l'attention se rattache, et vers lequel tout le moi est dirigé.

Mais Utitz a tort de s'arrêter là. L'activité des sentiments n'est pas la fin dernière. En dernière analyse, toute véritable attitude envers l'art est tout de même un acte de connaissance supérieure. Elle est acte de connaissance en ce sens que toute expérience, tout fait intérieur vécu augmente dans un sens ou dans un autre le quantum de nos connaissances sur la vie, il ajoute inévitablement quelque chose à l'ensemble de l'expérience de notre moi. Si, dans nos impressions d'art, des valeurs se révèlent à notre conscience, comme le dit Utitz lui-même, ne sont-ce pas là des actes de connaissance supérieure?

Utitz s'obstine à ne concevoir qu'un seul genre de connaissance, celui de la connaissance scientifique (p. 148, vol. I). S'il est question d'un tel genre de connaissance, il a raison de le croire non approprié à l'art. Mais les voies par lesquelles croissent nos connaissances sont si multiples et si diverses. A part la grande voie du raisonnement, il y a maint sentier qui est plus direct et plus court, qui mène plus immédiatement à la connaissance; c'est celui de l'intuition, celui de l'instinct, c'est celui de l'action même. L'impression esthétique est souvent une sorte de synthèse de toutes ces connaissances possibles. Et si notre moi acquiert quelque chose par tout acte même inconscient et momentané d'intuition concrète, par tout coup d'œil jeté par ci, par là, comment n'augmenterait-il pas en connaissance, étant donnée une expérience esthétique d'un fait d'art complexe, riche de forme et de contenu? Donc

sans être un procédé rationnel, dans le sens de Boileau ou de Hegel. L'acte esthétique est un fait de connaissance, un fait d'enrichissement de l'âme par l'expérience intérieure.

Uitz néglige aussi le fait que la connaissance elle-même peut créer des états d'âme esthétiques (p. 151, vol. 2) : il conçoit la connaissance comme différente et étrangère par sa nature à l'attitude esthétique, c'est parce qu'il la croit exclusivement scientifique. Il omet que de même qu'une attitude envers l'art peut devenir l'acte de connaissance pure, rien que par ce côté qu'elle est l'acte de contemplation, une attitude envers la science peut atteindre un degré de contemplation purement esthétique, même un degré d'expérience esthétique émotionnelle. Comme tout artiste devient parfois « sujet connaissant pur », comme le dit Schopenhauer, de la même manière tout savant devient par moment contemplateur esthétique pur.

Donc, sans accepter un point de vue de l'intellectualisme dans l'esthétique, il faut avouer que les faits de l'art peuvent avoir une haute valeur de connaissance, sans risquer du même coup, comme le craint tellement Uitz, de perdre leur caractère émotionnel, de passer dans le domaine de la science,

§ 6. Uitz conçoit comme tout à fait insuffisant le point de vue génétique dans l'esthétique. Il reproche à Volkelt et à d'autres auteurs de classer les arts en partant de la création artistique. A son avis, on a toujours ajouté trop d'importance à la création artistique, soit dans les explications de l'impression d'art, soit dans les interprétations des problèmes de l'œuvre d'art propre-

ment dits. Contrairement à E. Major, il dit que la création n'explique aucunement l'impression, et que le créateur n'embrasse pas le contemplateur. « On ne reproduit pas le processus artistique. » Non, on ne le reproduit pas, mais Utitz, fidèle à son point de vue qui méconnaît l'importance de l'élément esthétique dans l'impression d'art, néglige ici le fait que, dans une véritable impression d'art, on éprouve quelque chose d'analogue à l'acte créateur, car l'attitude réceptive dans la jouissance d'art est une attitude individuelle et libre et, s'il y a liberté et force de l'individualité, il y a création. Et la prise en conscience de l'activité créatrice de l'artiste peut, dans une certaine mesure, éveiller la possibilité de liberté et de création chez le sujet, elle peut vivifier son moi profond et fondamental, quelque médiocre qu'il soit en comparaison avec le moi intensément libre et créateur de l'artiste. Certes, là où il n'y a pas d'attitude émotionnelle et profonde, où il y a simple curiosité d'esprit, qui cherche à concevoir intellectuellement les traits spécifiques de l'artiste, — il n'y a pas d'attitude esthétique proprement dite : la relation à l'art est simplement critique, comme le dit très bien Utitz. Mais en général, des données sur le processus de la création peuvent nous approcher de l'œuvre, nous l'expliquer, nous initier à elle et nous introduire dans l'impression.

Utitz établit des distinctions fort intéressantes entre ces trois notions : l'œuvre d'art, l'artiste et la création. En dernière analyse, il veut bien accepter que l'œuvre d'art, dans toute sa complexité, dans tous ses détails même, représente comme une incarnation, une fixation

de la création. Mais la création, à son avis, n'est pas déterminée uniquement par l'artiste. Il s'oppose à J. Petersen, qui parle de la nécessité psychologique de l'œuvre, dont les racines sont à chercher dans la personnalité de l'artiste. Pour lui, il y a encore la nécessité logique et objective que pose l'œuvre elle-même; elle se base sur la légitimité spécifique de l'œuvre, qui est conditionnée par telle matière, telle technique, tel plan d'existence, etc. C'est elle qui fait l'aspect individuel et original de chaque œuvre. La prise en conscience du donné dans chaque œuvre, c'est là le véritable rapport à l'art. Ainsi, Utitz pose l'art et de là il passe à l'artiste. Il y a l'artiste parce qu'il y a l'art. La légitimité de l'art ne dépend pas de l'artiste; l'artiste conçoit cette légitimité et l'exécute (p. 232, vol. 2). Heureusement qu'Utitz échappe à ce déterminisme abstrait et dangereux. Quel que soit son mérite d'avoir insisté sur l'importance du donné dans l'œuvre, il aurait grandement tort de faire dépendre l'artiste de ce donné. Heureusement, il n'y insiste pas et, dans son chapitre sur l'artiste, il a le bon sens de ramener tout à la création, à la personnalité de l'artiste. Autrement, on aurait bien pu croire que l'œuvre d'art se fait elle-même, en suivant la loi de la causalité rigoureuse et que l'artiste n'y est qu'un des facteurs conditionnés.

Il y a chez Utitz une certaine tendance à rationaliser l'artiste ou, du moins, à le concevoir d'un point de vue simplement et purement terrestre. Ainsi, cette crainte du chaos, que l'on observe souvent chez les artistes, et qui suppose cette hantise de l'infini et de l'absolu et une

étrangeté par rapport à la vie, il ne les croit pas propres à l'artiste; selon lui, ces dispositions ne viennent que de ce que l'artiste ne pénètre pas de la même façon dans la vie que l'homme ordinaire. Mais c'est surtout son essai de trouver des points communs entre l'artiste et le simple bavard qui accuse cette tendance. A son avis, un homme qui éprouve un penchant à modifier des données, à les rendre plus sensationnelles et à les communiquer nécessairement à quelqu'un, éprouve véritablement un penchant artistique dans son origine. Il y a là parenté entre l'artiste et l'homme ordinaire.

Nous croyons indiscutable qu'il y ait parenté entre l'artiste et l'homme ordinaire, (elle consiste simplement dans ce que l'artiste, en premier lieu, est homme), mais les dispositions artistiques chez l'homme ordinaire, nous ne les croyons pas manifestées particulièrement dans **le bavardage**. Dans cette tendance, il y a toujours quelque souci extérieur, quelque préoccupation pratique, souvent vaniteuse et peu noble. Ce penchant n'est aucunement noble en lui-même. Tandis qu'une manifestation réellement artistique chez l'homme le plus ordinaire porte ce caractère de noblesse; elle a un caractère de nécessité intérieure, de pureté et presque de sainteté ; elle n'est pas bruyamment extériorisée, mais intime et réservée. Ce sont les moments où l'âme parle, où l'individualité, si petite qu'elle soit, ose s'affirmer. et si l'homme n'est pas artiste, s'il manque de cette puissance de la forme, de ce moyen d'exprimer les mouvements de la vie intérieure, qui sont propres à l'artiste, ses manifestations esthétiques-artistiques ne res-

lent que des faibles ébauches, que des improvisations qui ne cherchent pas à être aperçues.

Quoique Ullitz se méfie lui-même d'admettre des analogies entre l'artiste et le bavard et en réalité il ne pose qu'une parenté de penchants, cependant, cet essai d'explication de l'artiste, d'un tel point de vue, paraît artificiel et peu heureux.

Malgré la tendance dominante de l'œuvre d'Ullitz, qui consiste dans l'idée que l'esthétique comme discipline spéciale est impuissante à satisfaire l'art et à l'envisager à tous les points de vue différents que sa complexité exige, malgré cette idée que nous ne partageons pas, cette œuvre contient des recherches positives qui enrichissent toute conscience cherchant à comprendre l'art, de nouveaux points de vue et des analyses fort ingénieuses.

Nous avons fait quelques critiques de la conception qu'Ullitz se fait de l'impression et de la création d'art, surtout en tant que cette conception reflète son souci d'amoindrir l'élément esthétique dans l'art. Mais un grand nombre de ses analyses, surtout ses études de l'œuvre d'art prise en elle-même, ses recherches sur l'objectivité de l'œuvre et de l'art en général, nous jugeons d'une haute valeur; c'est elles qui constituent l'apport réel de son œuvre à la théorie de l'art. Si nous restons dans le domaine de l'esthétique, ces recherches nous paraissent élargir heureusement les perspectives de l'esthétique comme discipline théorique de l'art; elles indiquent de nouvelles directions de l'investigation.

Ullitz soutient que la valeur esthétique de l'œuvre d'art n'est pas toujours donnée dans l'impression immédiate.

Celle-ci est trop libre, trop subjective, et ses conditions n'ont rien pour ainsi dire d'obligatoire : on peut s'enthousiasmer pour un rien, et l'on peut rester indifférent à une œuvre de la plus haute valeur esthétique. Bref, l'œuvre d'art ne peut pas être comprise en parlant des conditions de l'impression. Il faut une attention continue au donné, il faut la prise en conscience de toutes les conditions, qui constituent la valeur spéciale de cette œuvre. Et là, Utitz a le mérite de rendre évidente la complexité de ce donné. Nous avons devant nos yeux l'*objectivité* immense de l'art, les contenus multiples des œuvres d'art. Il importe d'éclaircir cette objectivité, d'expliquer sa légitimité, son sens. Et c'est là que des recherches scientifiques sont nécessaires. Utitz introduit avant tout la clarté dans ces problèmes, en posant la distinction importante entre l'être d'art et la valeur d'art. Nous prenons souvent pour valeur d'art de simples conditions *sine qua non* de son être artistique; telle l'idée de l'unité dans la multiplicité. Si nous la constatons dans une œuvre, nous posons simplement cette œuvre, comme étant vraiment de l'art, mais nous ne disons encore rien sur sa valeur. Cet être d'art a ses conditions objectives; ce sont celles de la matière, de l'impression visée, du mode de la représentation, de la valeur de la représentation et du plan d'existence. Ces cinq conditions, chez Utitz, tiennent la place de ce que, dans les autres esthétiques, on entendait par la forme et le contenu. Toutes ces conditions sont spécialement étudiées par Utitz, et paraissent réellement épuiser l'être objectif de l'art. Seule la distinction entre ces deux aspects de la forme dans l'art,

ce qu'Ullitz appelle *mode de représentation* et *plan d'existence* (Seinschicht) est peut-être artificielle, car ces processus nous paraissent se fondre, se continuer, l'un dans l'autre. Mais, à la rigueur, on peut les distinguer aussi peut-être. Le mode de la représentation, n'est-ce pas ce caractère affectif, calme ou mouvementé, ce rythme des sentiments de l'auteur que traduit toujours l'œuvre; et le plan d'existence n'est-il pas à interpréter comme la base spirituelle de la conscience de l'artiste, comme le genre de conception du monde vers laquelle l'esprit de l'artiste est orienté et qui s'exprime nécessairement dans l'œuvre qu'il crée.

Des chapitres spéciaux, consacrés à l'étude des valeurs esthétiques et à la distinction des valeurs individuelle et historique de l'œuvre, de même que l'étude du problème du style et du développement de l'art sont du plus haut intérêt.

Ainsi, par notre exposé et par nos remarques critiques, nous croyons avoir porté témoignage de l'œuvre d'Ullitz comme d'une œuvre considérable, qui suffirait à caractériser d'une façon complète le mouvement de la science de l'art dans l'esthétique allemande contemporaine. Par ses nouvelles recherches sur l'œuvre d'art prise en elle-même, par ses données positives, nous croyons cette œuvre, — et avec elle tout le mouvement de la science de l'art, — novatrice dans une certaine mesure. Ce mouvement enrichit réellement le domaine de l'investigation théorique et philosophie de l'art, qui s'appelait jusqu'alors *esthétique*, de nouveaux points de vue, de nouvelles ana-

lyses, et il lui ouvre de plus larges perspectives. On pourrait accepter qu'ainsi complétée, par cette « science de l'art », de nouvelles données, et fortifiée par de nouvelles méthodes, l'esthétique méritât désormais ce nom de *science*, car chez ses représentants les plus profonds, tels que Kant, Fechner, Fiedler, Lipps, Volkelt, elle a toujours cherché à être science.

Mais nous n'acceptons pas les tendances séparatistes du mouvement de la science de l'art (sur lesquelles d'ailleurs, Utitz, contrairement aux autres représentants de la science de l'art, et surtout contrairement à W. Worringer et à R. Hamann, n'insiste pas). Nous ne voyons pas de raisons suffisantes que la science de l'art existe à côté de l'esthétique comme science *indépendante* de l'esthétique et comme se suffisant elle-même. Nous croyons avoir rendu évident dans notre essai critique que l'élément esthétique constitue l'élément principal de l'art, l'élément essentiel, sans lequel l'art ne serait pas l'art. Nous avons apporté à cette thèse le témoignage d'Utitz lui-même. Donc, cet élément doit nécessairement constituer le centre de toute étude de l'art. Mais voici que la science de l'art s'avise de s'occuper de tous les problèmes de l'art, à part le problème qui étudierait le moment esthétique dans l'art ; celui-ci, elle le laisse à l'esthétique, comme discipline spéciale. Mais comment une chose peut-elle exister, sans ce qui lui est essentiel ? Où la science de l'art ne sera pas réellement science complète de l'art, car elle n'interprétera pas tous les moments essentiels de l'art, elle ne s'occupera que des problèmes secondaires de l'art, ou elle s'oc-

cupera, en premier lieu, du problème esthétique proprement dit, le mettra au centre de son investigation et le complétera par d'autres problèmes, — alors elle sera l'*esthétique*, l'esthétique, complétée et dilatée, l'esthétique rendue science générale de l'art. Ses méthodes et ses procédés, jusqu'alors peut-être trop exclusivement philosophiques et psychologiques, seront complétés par d'autres méthodes (sociologique, ethnologique, etc.) et d'autres procédés, peut-être plus rigoureusement scientifiques. L'esthétique, ainsi dilatée, sera peut-être une des premières disciplines qui réaliseront la collaboration, indiscutablement féconde, de la science et de la philosophie. Car l'art appartient à ce genre d'activités de l'esprit humain, dont une science seule ne saurait jamais se rendre maîtresse.

RESUME ET CONCLUSION

Dans notre introduction, nous avons passé en revue les problèmes principaux qui se posent à l'esthétique contemporaine, nous avons indiqué les solutions qu'en donnent les esthéticiens allemands les plus éminents et nous avons cherché à distinguer les méthodes qu'ils ont suivies.

Deux courants se dessinent dans l'esthétique allemande contemporaine, déterminés par les méthodes que les esthéticiens ont suivies : 1° le courant de l'esthétique pure : on suit la méthode psychologique, l'introspection, et on analyse l'expérience esthétique dans ses manifestations les plus diverses; 2° le courant de la « science générale de l'art » (Kunstwissenschaft); on suit une méthode, objective autant que possible, d'analyse des phénomènes de l'art.

Nous sommes partis de Fechner comme le fondateur de l'esthétique empirique, et nous avons vu cette esthétique grandir et dépasser son initiateur : sa méthode expérimentale, qui porte sur des faits élémentaires, des rapports de lignes et de sons, n'a plus beaucoup de représentants dans l'esthétique d'aujourd'hui.

Les grands domaines de l'esthétique allemande contemporaine et ses problèmes principaux sont : 1° *l'impression artistique*, 2° *la création artistique*, 3° *les problèmes, dits objectifs, de l'art* : forme, matière, développement de l'art, etc. On y ajoute un quatrième do-

maine, celui de la *culture esthétique*, qui comporte les arts décoratifs et appliqués.

De toutes les théories de l'impression, c'est la théorie de l'*Einfühlung* qui a eu le plus grand succès. Les théories de la *contemplation*, de l'*imitation intérieure* de K. Groos, et de l'*illusion consciente* de K. Lange, ont pris moins de relief. Mais malgré le grand développement que la théorie de l'*Einfühlung* a reçu chez des auteurs tels que Th. Lipps et J. Volkelt, son rôle devient moins important aujourd'hui : on arrive à la conviction que l'impression esthétique est un fait psychique si divers et si vivant qu'une seule interprétation, quelle que soit sa profondeur et son ingéniosité, ne saura jamais l'épuiser. Néanmoins, la théorie de l'*Einfühlung*, la tendance à la soutenir ou à la combattre a provoqué une grande activité et a intensifié extraordinairement la pensée esthétique en Allemagne.

Outre ces théories dominantes, nous avons eu l'occasion de mentionner un grand nombre (certainement encore très incomplet) d'études spéciales sur les sentiments, les associations et autres facteurs psychologiques qui interviennent dans l'art.

Nous avons cherché où en est, dans son développement, la *théorie de la création*. Un des premiers théoriciens de la création artistique dans l'esthétique moderne est C. Fiedler. Il a surtout mis en relief le caractère *créateur* de la production d'art et il a insisté sur la *perception pure* de l'artiste. Des études fort importantes ont été consacrées à ce problème par des savants esthéticiens tels que Semper, Riedl et Schmarsow. La

notion de *l'imitation* reste, dans l'esthétique, subordonnée à celle de la création. Le *jeu*, qu'on s'est tant efforcé (à commencer par Schiller) à ennoblir et à approfondir, ne suffit pas non plus à expliquer ni la création, ni l'impression esthétiques. La création d'art n'est pas non plus simple *expression des sentiments*, c'est un processus complexe de mise en forme des images vécues par l'artiste intérieurement, c'est un travail dur et long, où des moments esthétiques se succèdent avec des moments intellectuels et techniques. Les travaux de M. Dessoir, de M.-Freienfels, d'Utitz et d'autres ont déjà apporté beaucoup de clarté sur le processus de la création artistique.

Les problèmes, dits objectifs, de l'art, tels que les problèmes de la matière, de la technique, de l'origine et du développement de l'art, etc., passent peu à peu dans le domaine de la science générale de l'art. Le processus de la création lui-même, en tant que travail de mise en forme et d'élaboration technique, constitue un problème « objectif » et est étudié par des représentants de la science de l'art, tels que Semper, A. Schmarsow, Strzigowsky et d'autres.

Actuellement, l'esthétique et la science générale de l'art, qui n'est que dans son état de devenir, se disputent les problèmes, cherchent à fixer leurs limites et à déterminer leurs relations réciproques.

Après ces considérations générales, nous avons passé à l'étude de l'esthétique de R. Hamann.

Hamann cherche à débarrasser l'esthétique de tous les problèmes accessoires et à préciser son objet pur et pro-

pre. Il critique la tendance des esthéticiens à encombrer l'esthétique de toutes espèces de problèmes qui touchent à l'art. Ces problèmes appartiennent à la science de l'art; l'esthétique est science de l'esprit et ne se charge que de l'étude profonde et précise de l'expérience esthétique. Quelle est cette expérience? Tout d'abord, elle n'est pas identique avec l'expérience que provoque en nous notre contact avec l'art. L'art comporte de grands domaines extérieurs à l'esthétique pure, parce que des liens innombrables — éthiques, religieux, intellectuels, etc., le rattachent à l'homme. L'esthétique n'est qu'un de ces rapports de l'homme avec l'art — rapport, croyons-nous, le plus intime et le plus profond. L'art n'épuise pas l'esthétique, de même que l'esthétique n'épuise pas l'art : l'expérience esthétique est possible envers la nature et la vie tout entière.

Mais l'esthétique n'est pas non plus identique avec le beau; l'attitude esthétique est possible envers des faits sans beauté, même envers le laid.

L'expérience esthétique est une attitude *sui generis* vis-à-vis du monde; sa marque est sa *valeur fin en soi*. L'acte esthétique est caractérisé comme perception pure, désintéressée, portant en elle-même sa fin. Une bonne part de l'ouvrage de Hamann est consacrée à l'étude des constituants psychologiques (isolement, concentration et intensification) de ce caractère fin en soi de l'acte esthétique.

Appuyé sur cette étude précise et profonde du caractère fin en soi de l'acte esthétique, Hamann élabore les notions de l'*art décoratif* et de l'*art de la réclame*.

Ce ne sont pas des manifestations de l'art pur, elles n'en possèdent pas le caractère fin en soi; elles en sont des modifications.

Les éléments constitutifs de l'art sont : *l'individualité*; *la forme*, et les *excitants sensibles*. Hamann juxtapose l'individualité et la forme comme des éléments étrangers l'un à l'autre; c'est qu'il entend par la forme dans l'art l'ensemble des procédés généraux tels que rythme, symétrie, harmonie, proportion, etc., tandis que d'autres esthéticiens conçoivent la forme dans l'art comme le résultat de l'expression de l'individualité dans une matière quelconque, langage, marbre, etc. Pour Hamann, c'est l'individualité qui domine dans l'art pur; la forme et les excitants sensibles lui sont subordonnés. La forme, telle que l'entend Hamann, est bien le facteur dominant dans l'art décoratif (de même que les excitants sensibles dominant dans l'art de la réclame), car le rôle de cette modification de l'art est de nous impressionner agréablement, et d'économiser nos efforts; mais, dans l'art pur, elle n'est qu'auxiliaire, car l'art pur exige l'intensité de notre attention et de nos efforts.

Dans son interprétation de la forme, Hamann traduit bien les tendances de l'art moderne, surtout de la musique moderne, qui cherche à éviter les formes ordinaires et s'efforce surtout d'imposer l'individualité.

Non moins original est son essai des catégories esthétiques. Il part de l'impression esthétique à laquelle il prête trois aspects différents. Elle est soit conforme à l'essence de la musique — perception des groupements dynamiques-rythmiques des sons; soit conforme à la

nature de la peinture — perception désintéressée des groupements individuels et nouveaux (pour la perception) des données du monde visuel, couleurs, objets, etc.; soit poétique — personnification des objets et des faits, interprétation proprement *humaine* et émotionnelle des phénomènes par l'intermédiaire du langage, instrument de l'esprit humain.

Dans notre essai de critique, nous avons plutôt défendu R. Hamann contre les objections qu'on lui adresse. Nous n'avons même pas combattu sa tendance à séparer l'esthétique de la science générale de l'art, car cette tendance ne s'imposait pas et n'empêchait aucunement le caractère purement scientifique de son étude, qu'il restreignait tout spécialement à l'essence de l'acte esthétique.

La seule objection que nous ayons jugé nécessaire de lui adresser, c'est de ne pas avoir insisté sur l'activité (intérieure, certes) de l'acte esthétique. C'est pourquoi il n'a pu introduire une distinction plus ou moins nette entre l'expérience esthétique et le jeu. D'ailleurs, nous croyons qu'ici il a simplement manqué de tirer les conséquences de ses principes, car l'activité de l'acte esthétique est supposée dans l'intensité qu'il a introduite comme un des constituants du caractère fin en soi de l'expérience esthétique.

Bref, nous croyons que l'étude de R. Hamann est une des plus profondes et des plus subtiles de l'esthétique allemande contemporaine, et que les objections qu'on lui fait proviennent de malentendus, d'ailleurs évitables, étant donné la brièveté concentrée de son ouvrage.

Son système qu'il annonce dans sa préface remédiera, certes, à cet inconvénient.

Dans notre chapitre III, nous avons examiné la Psychologie de l'Art de R. Müller-Freienfels. A part l'introduction, qui traite de l'essence de l'acte esthétique en général, tout l'ouvrage de M.-Freienfels appartient, non à l'esthétique générale, mais à *l'esthétique de l'art* proprement dit. Cependant, M.-Freienfels se défend d'écrire une esthétique qui devrait attirer son attention principalement sur l'élément esthétique dans l'art et, tout le long de son travail, il cherche à démontrer que l'esthétique n'est pas l'élément principal de l'art. Selon lui, dans l'art comme dans la vie, les valeurs fin en soi et les valeurs pratiques se succèdent et même se confondent. Aussi, dans la création artistique, le moment esthétique n'est-il qu'un moment à côté de beaucoup d'autres, qui sont techniques et intellectuels. M.-Freienfels s'efforce de mettre en relief surtout le rôle de la matière et de la technique dans l'art, et insiste sur l'importance de l'élaboration empirique et objective des problèmes de l'art et sur l'étude de l'œuvre d'art, envisagée en elle-même, indépendamment de l'artiste, son auteur.

En tant que psychologie, et dans la mesure où elle est réellement psychologie, l'œuvre de M.-Freienfels est tout à fait digne d'attention. Telle est, par exemple, l'analyse psychologique de l'impression d'art, les types de l'impression, le sujet spectateur et le sujet acteur; mais ce sont surtout les études sur les quatre facteurs, sensoriel, moteur, associatif et intellectuel, et sur l'intensification et la modification de l'impression par la

participation des émotions qui sont poussées et développées. Le rôle du facteur moteur, de même que la participation des sentiments et même des passions dans l'art sont étudiées par M.-Freienfels avec un intérêt tout particulier. Son étude des formes et des styles d'art et son essai d'objectivation des valeurs artistiques sont de pénétrantes analyses.

Mais on peut dire que son œuvre perd sa valeur là où se fait sentir son point de vue biologique-sensualiste, et où il s'efforce d'appliquer à l'art son *principe du moindre effort*. L'acte esthétique devient ainsi « sensation régulatrice » qui met en équilibre notre organisme irrégulièrement exercé et qui procure à l'homme des distractions utiles et nécessaires. Là il n'est plus question ni de la valeur fin en soi des perceptions esthétiques, ni de la vie de l'esprit. Dans son contact avec l'art, l'homme acquiert le maximum d'impression, en faisant le minimum d'efforts. L'art fait l'économie de ses forces. C'est ce point de vue erroné, applicable à l'art décoratif, mais étranger à l'art pur, qui a conduit M.-Freienfels à abandonner l'étude si féconde des processus psychologiques. En appliquant à l'art ce principe, il a présenté tout dans une lumière artificielle et tendancieuse. C'est cette tendance qui a empêché M.-Freienfels de pousser son étude psychologique jusqu'au bout et de voir qu'un contact réel avec l'art pur exige la participation de notre *individualité*, un *effort* intensifié de notre conscience.

L'attitude critique de M.-Freienfels vis-à-vis de l'esthétique diffère profondément de celle de Hamann : R.

Hlammann reprochait à l'esthétique de s'occuper trop des problèmes accessoires de l'art et de ne pas sonder suffisamment les profondeurs de l'acte esthétique: tandis que M.-Freienfels, au contraire, reproche à l'esthétique de s'occuper trop de l'élément esthétique et de ne pas prendre assez en considération l'activité des autres facteurs, à son avis, si importants.

Notre chapitre V est consacré à l'étude de l'œuvre d'E. Utitz, le représentant le plus éminent du mouvement de la « science de l'art » ; il cherche à fonder une science spéciale de l'art, qui devrait exister indépendamment et à côté de l'esthétique.

Pour apporter un soutien solide à sa thèse, il étudie l'essence de l'art et arrive à cette notion, que *l'art est représentation de valeurs* différentes — esthétiques, religieuses, nationales, etc. — et vise l'éveil de l'expérience *émotionnelle*. L'art est la voie (émotionnelle) par laquelle des valeurs se révèlent à notre conscience.

Pour Utitz, l'étude de ces contenus divers et complexes de l'art dépasse nécessairement le domaine de l'esthétique. Car l'attitude esthétique, il la conçoit comme une attitude nécessairement calme et passive envers ce qu'on appelle « le beau » dans l'art et dans la nature. Telle quelle, elle joue certainement un rôle médiocre dans l'art; même son domaine n'est pas tant l'art que la nature, car, vis-à-vis de la nature, la liberté du sujet est plus grande, plus intégrale. Ayant ainsi diminué le rôle de l'élément esthétique dans l'art et, du même coup, l'importance de l'esthétique comme discipline théorique de l'art, Utitz n'a plus de peine à rendre *nécessaire* une

science plus complète, notamment la science générale de l'art.

Dans notre aperçu critique, nous avons démontré que la doctrine d'Uitz n'est pas si solidement construite qu'elle paraît au premier abord, et que c'est le bon sens d'Uitz lui-même qui, le premier, fournit des objections contre sa thèse. Nous avons relevé maints passages où Uitz pose l'importance de l'élément esthétique dans l'art, où il l'accepte comme condition *sine qua non* de la valeur artistique de l'œuvre d'art. Par là-même, il rend à l'esthétique, comme discipline qui étudie l'essence de cet élément esthétique dans l'art, tous les honneurs qui lui sont dûs, et ébranle profondément les bases d'une autre science spéciale de l'art. Car, qu'est-ce qu'une science qui étudierait les questions auxiliaires de l'art sans s'occuper du problème essentiel, l'acte esthétique ?

Il est évident que la science de l'art ne peut exister que subordonnée à l'esthétique, ou plutôt que toutes deux doivent constituer une seule discipline, appelée « esthétique » ou « science de l'art ».

L'étude profonde de l'essence de l'art et de l'impression artistique a amené Uitz à mettre en relief le rôle des sentiments dans l'art. On peut lui accorder que l'impression artistique n'est pas simple « intuition sensible » ou « perception pure ». Mais nous croyons avoir démontré dans notre appréciation que, si l'impression d'art est une expérience émotionnelles des représentations la prise en conscience des valeurs, elle est du même coup un acte supérieur de connaissance.

Les tendances objectives et scientifiques d'Utitz l'ont poussé à critiquer le point de vue génétique dans l'art, où, partant de l'artiste, on explique l'œuvre d'art surtout comme résultat de la création. Par moments, il a même failli diminuer excessivement le rôle de l'artiste, et envisager l'œuvre d'art rien qu'en elle-même, rien qu'au point de vue de sa « nécessité objective ». Mais, dans son chapitre sur l'artiste, il a bien mis en relief le rôle de l'individualité dans l'art et il a tout ramené à la personnalité de l'artiste comme au centre de la création.

D'autre part, les qualités scientifiques d'Utitz lui ont rendu de grands services; on peut dire d'Utitz, de même que de M.-Freienfels, que là où il ne plaide pas la cause de la science générale de l'art, où il n'a pas cette préoccupation méthodologique (d'ailleurs si peu importante), son travail a une haute valeur comme étude scientifique profonde et désintéressée. Telle est l'étude de l'essence de l'art qui met bien au centre de l'art l'élément esthétique, telle est aussi l'étude de l'œuvre d'art et des conditions de son objectivité. La distinction qu'il introduit de *la valeur* et de *l'être d'art* prouve un esprit profond et précis. L'étude de la valeur historique et individuelle de l'œuvre d'art et celle des problèmes généraux de l'art, tels ceux d'origine et de développement, peuvent être considérés comme des modèles de recherche scientifique.

TABLE DES MATIERES

<i>Avant-propos</i>	VII
<i>Bibliographie</i>	XI

CHAPITRE I

<i>Vue d'ensemble sur l'esthétique allemande contemporaine</i>	1
1. Les débuts de l'esthétique expérimentale; l'œuvre de G. Fechner. — 2. Les tendances actuelles. — 3. Les problèmes de l'esthétique contemporaine. — 4. Les théories de l'impression esthétique. — 5. Les interprétations de la création artistique. — 6. L'œuvre d'art prise en elle-même.	

CHAPITRE II

<i>L'esthétique de Richard Hamann</i>	55
1. Exposé	57
1. L'étude des concepts de l'art, de l'esthétique et du beau. — 2. Les arts illustratifs. — 3. La valeur fin en soi des perceptions; les conditions de cette valeur. — 4. L'art pur et les modifications esthétiques. — 5. Les contenus anesthésiques de l'art: le comique, le tragique et le sublime. — 6. L'individualité. — 7. La forme. — 8. Les excitants sensibles. — 9. Les catégories esthétiques et le problème du style.	
II. Essai de critique	109
1. Appréciation de l'œuvre de Hamann. — 2. Réponse aux objections de E. Major et de Everth. — 3. Remarques critiques.	

CHAPITRE III

<i>Psychologie de l'art de Müller-Freienfels</i>	128
1. Exposé	129
1. L'essence de l'acte esthétique. — 2. Valeurs esthétiques et valeurs pratiques. — 3. L'art et le jeu. — 4.	

Le principe de l'économie, appliqué à l'expérience esthétique. — 5. Analyse psychologique de l'impression. — 6. L'artiste et le travail créateur. — 7. Les formes et les styles de l'œuvre d'art. Objectivité des valeurs esthétiques. L'expérience esthétique et la vie de l'âme.

- II. Essai de critique 197
 1. Appréciation des analyses psychologiques de M. Freienfels. — 2. Critique de son point de vue sensualiste-biologique et de son principe du moindre effort.

CHAPITRE IV

Science de l'Art. L'œuvre d'E. Utitz 210

1. Exposé des fondement de la science de l'art d'E. Utitz 211
 1. L'esthétique et la science générale de l'art. — 2. L'essence de l'art et celle de l'expérience esthétique de l'art. — 3. L'esthétique et le beau. — 4. L'attitude esthétique envers la nature. — 5. L'être d'art et la valeur d'art. — 6. Les conditions de l'objectivité de l'œuvre d'art. — 7. Les problèmes concernant la personnalité de l'artiste. — 8. Problèmes de l'art en général.

- II. Essai de critique 302
 1. Objections à Utitz et critiques de ses fondements de la science générale de l'art. — 2. L'importance de l'élément esthétique dans l'art. — 3. La suprématie de l'esthétique par rapport à la science générale de l'art.

Résumé et Conclusion 323

Vu et lu en Sorbonne
le 19 octobre 1925
Pour le Doyen de la Faculté
des Lettres de l'Université
de Paris, l'assistant :

H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer,
Le Recteur de l'Académie de Paris

P. LAPIE

